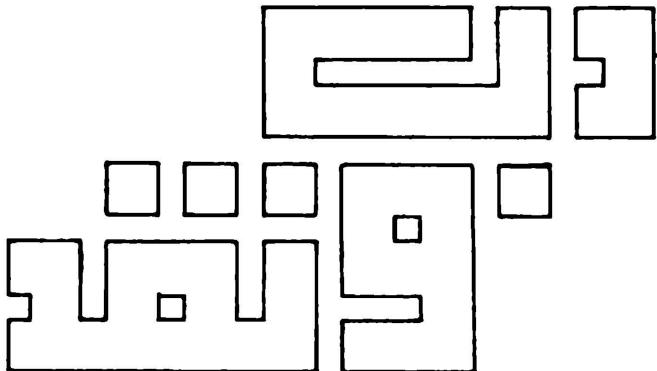


العدد الأول  
يناير ١٩٨٤

مجلة كل المثقفين العرب

# الجديد

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوعدي



مجلة كل المثقفين العرب

بصدرها حزب التجمع الوطني التقليدي الوحدوي

العدد ١٩٦٠

السنة الأولى

يناير ١٩٨٤

كتاب غير دوري

مستشار و التحرير

بهجت عثمان  
جمال الغيطانى  
د. عبد العظيم أنيس  
د. لطيفه الزيات  
ملك عبد العزيز

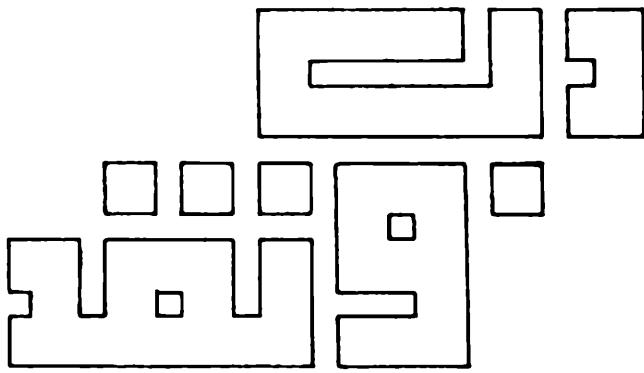
الإشراف الفنى  
أحمد عزالعرب  
 سكرتير التحرير  
ناصر عبد المنعم

رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

مدير التحرير

فريدة النقاش



يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

### في هذا العدد :

- د. الطاهر احمد مكي ٤
- د. يوسف ادريس ٨
- احمد اسماعيل ١٣
- للشاعر اليمني عبد الله البردوني ٢٢
- د. السعيد محمد بدوى ٢٦
- نحرى لبيب ٣٩
- د. ليسلى عفنان ٤٢
- جبريل غريبا مركب ٥٥
- ترجمة : د. عبد اللطيف عبد الله

- منه المجلة
- نلتون موت الشاعر
- كيف كتب أمل نقل قصائده
- قصيدة : وردة من فم المتنبي
- الأغنية المعاصرة جنس ادب جديد
- قصة قصيرة : الناطب
- بعض الحقائق عن مصر وحضارة المتوسط
- قصة : ارمالة السيد مونتيسل



- عزلة الإنسان بين شبکوف ونجيب محفوظ
  - اسماعيل ادهم او الموت في الفحوى
  - النمطى والجمالى في كلاسيكيات الماركسية
  - شعر : تمثيلتان
  - قصة قصيرة : القسم الذى هربت
  - شعر : المسفر
  - المكتبة العربية : تلويل مشكل القرآن
  - متابعات
  - موسيقا : الالتزام والقيم الجمالية في أغاني الشيخ امام د. جهاد سامي داود ١٤٤
  - سرخ : موسم الفضائح المسرحية
  - سينما : تس .. سليلة الدريرفييل فن تشكيلى : ما قبل المثلثة
  - د. حمدى المسكوت ٦١
  - د. احمد ابراهيم الموارى ٦٧
  - د. لطيبة الزيت ٨٤
  - عبد الرحمن السبع ١٠٨
  - ماهر سقبل ١٠٩
  - اشرف عامس ١١٢
  - تاليف : ابن قتيبة ١١٣
  - تحقيق : السيد احمد صقر
  - عرض وتحليل : د. حامد طاهر
  - مز الدين نجيب ١٥٣

# هذه المجلة

د. الطاهر احمد مكي

تصدر هذه المجلة في لحظة حاسمة من تاريخ حياتنا ، نحن فيها على حافة ايلم مضت ، أجدبـت الثقـانـة ، وجـفت بـنـابـع الـبـداـع ، وـرـانـ الرـكـودـ عـلـىـ المـعـولـ ، وـمـالـتـ الـاقـلامـ إـلـىـ الدـعـمـةـ ، وـبـداـ كـلـ شـيـءـ قـدـ اـسـتـكـانـ إـلـىـ اـفـنـاءـ طـوـيـلـةـ وـعـمـيـقـةـ ، لـنـ تـجـعـيـ الـبـقـظـةـ مـنـهـاـ إـلـاـ بـعـدـ سـنـينـ .

وما حدث امر طبيعي ومنقطع ، ونتيجة حتمية لقوانين الاجتماع والحياة ، فالنـاتـاهـةـ عـاـمـلـ وـنـتـيـجـةـ ، تـتـفـاعـلـ معـ ماـ حـوـلـهاـ ، تـاخـذـ وـتـعـطـىـ ، تـحـرـكـ وـتـفـعـلـ ، وـحـينـ لاـ يـكـونـ حـوـلـهاـ إـلـاـ التـدـهـورـ فـيـ الـاقـتصـادـ ، وـالتـخـبـطـ فـيـ السـيـاسـةـ، وـالـفـسـادـ فـيـ الـجـمـعـمـ، وـالـخـرـابـ فـيـ الـضـمـائـرـ، مـعـ الـمـجـوـمـ الـامـبرـيـالـيـ الـصـهـيـونـيـ تـصـبـعـ صـوـنـاـ بـلـاـ مـدـىـ ، وـغـرـساـ بـلـاـ ثـمـرـ ، وـلـاـ يـلـبـثـ الصـدـىـ انـ يـخـفـ وـيـتـلاـشـىـ ، وـلـاـ يـلـبـثـ الـغـرسـ انـ يـجـفـ وـيـهـاـوىـ ، وـيـنـتـمـيـ الـحـالـ إـلـىـ مـاـ اـنـتـهـيـناـ إـلـيـهـ .

وـزـادـ مـنـ هـوـلـ مـاـ حدـثـ مـصـارـةـ حرـيـةـ التـعـبـيرـ وـالـقـولـ ، وـوـادـ حـرـكـةـ الـبـداـعـ وـالـنـكـرـ ، وـاضـطـهـادـ الـكـتـابـ وـالـمـتـقـنـينـ ، وـالتـضـيـيقـ عـلـىـ كـلـ مـسـاحـ قـلمـ شـرـيفـ وـرـأـيـ حـرـ ، لـاـ يـبـعـ قـلـمـهـ فـيـ سـوقـ النـاخـسـةـ الـقـائـمـةـ ، وـلـاـ يـتـحـولـ إـلـىـ رـقـمـ فـيـ زـمـنـ النـقـاشـ وـالـمـنـافـقـينـ . وـالـاضـطـهـادـ الـوـانـ ، وـالتـضـيـيقـ فـنـونـ ، تـبـدـاـ بـالـلـهـارـيـةـ فـيـ الرـزـقـ ، وـاـغـلـاقـ الـمـنـاذـنـ اـمـ الـكـلـبـ فـيـ سـاحـةـ القـولـ ، وـتـنـتـمـيـ بـالـسـجـنـ وـالـامـتـالـ وـالتـعـيـبـ .

وـإـيـ حـرـكـةـ تـسـتـهـدـ بـعـثـ العـيـاهـ الـنـاكـيـةـ فـيـ وـطـنـنـاـ عـلـيـهـاـ اـنـ تـتـفـ فـيـ الـجـاتـبـ الـمـواـجـهـ لـهـذـهـ الـمـوـقـتـ ، تـقاـوـمـهـاـ ، وـتـدـمـيـ الـآخـرـينـ إـلـىـ مـقاـوـمـهـاـ ، لـأـنـهـ الـخـطـوةـ الـأـوـلـىـ نـحـوـ حـيـاةـ ثـقـانـةـ حـتـيـقـةـ مـزـدـهـرـةـ وـجـادـةـ ، وـذـاتـ نـتـائـجـ نـعـلـةـ فـيـ اـحـيـاءـ اـمـنـاـ .

لكن المقاومة مهما تكن معايبتها ، وحتى ضراؤتها ، تمهد للبناء ولا تعيده ، تستأهل المساد ولا تبني الصالح ، تعرى الريف ولا تقدم البديل ، ونحن في حاجة الى تجاوز الصراخ والشكوى ، والتهامس بالأسباب والخطر ، والقيام بخطوة تتجاوز هذا كله ، وتدخل بنا في مرحلة الإيجابيات ، في دور البناء والتقدم فعلاً .

ولهذا كله جاءت هذه المجلة التي بين يدي القارئ ، لتكون خطوة على طريق البناء الشاق ، الطويل ، المحمد .

وقد اردنا بها مجلة تستهدف غايات بعيدة ، وطموحات عظمى ، تحاول ان تتجاوز العقبات والمعوقات ، وتومن بان القارئ في امتنا العربية واع ، يدرك بحسه وذوقه ونكره ، الغث من الثمين ، ويفرق بين ما يوظ وبين ما يخدر ، بين ما يحيى ويرتقى بالوعى ، وبين ما يميت ويشبع الظلام ، بين ما هو له ولاته ، وبين ما تصنفه دوائر مشبوهة ، تتخفي وراء اسماء لامعة حيناً ، ويعاوى برأة حيناً آخر ، ولكن غليتها في نهاية الامر ، ان تنحرف بالمسيرة ، وان تند كل ابداع اصيل .

ولتحقيق ما نصبو اليه ، فاننا نتحرك في نطاق مبادئ نطرحها بدماء على قرائنا ، ولمهم ان يناقشوها معنا ، وإن يضيغوا اليها ، أو يجتنبوا منها ، او يعدلوا فيها .

وأولى هذه المبادئ ان ما بين ايديهم مجلة شعبية ، مجلة اهالى ، لا تدين بوجودها لابة هيئة حكومية ، ولا تتلقى عونا من اية جهة رسمية ، ولا يقيدها في حركتها الا الصالح العام وحده ، وتعتمد في موتها ، وتطورها ، وقدرتها على تحقيق رسالتها ، على قرائنا وحدهم .

وهي تستهدف القارئ في المقام الاول .

تستهدفه قارئاً ، فتقدما له في كل عدد الوانا من حركة الثقة في مصر ، ريفها ومدنها ، وفي العالم العربي على امتداده ، وفي اي مكان يتكلم العربية ، مهما بعد ، والوانا من ثقافة العالم باجمعه ، دون ميز ، عنصري او لغوی ، يتبع لثقافة معينة ان تأخذ الحجم الاوفر ، او المعنوية الاكثر ، لأن المتحدين بها هم الاقوى ، وإن تغفل ثقافات اخرى جادة ، وفيها الجميل والجيد والاصيل ، لأن اهلها ضعفاء فقراء ، او هادئين مساملين .

وانطلاقاً من هذا المبدأ سوف تقدم المجلة على الدوام الوانا من الثقافات الاجنبية ، دراسات وابداعاً ، ادباً ونقداً ، شعراً وقصة وبياثاً ، مترجمة من أصحابها ، او امهلاً يقوم بها المتخصصون العرب أنفسهم .

وهي لا تتفتت عند العاشر وحده ، ولا تدبر ظهرها للماضي كله ، فمن لا ماضى له ليس له مستقبل أيضا ، ولا شيء يبدأ من فراغ ، ومن هنا يجيء اهتمامنا بالتراث ، وفيه الكثير المشرق ، والجاتب الأكبر من روائعه لما ينزل مطهورا ، نتذمّره بروح العصر ، وندرسه في ضوء مناهج العلم ، ونخضعه لطلابنا الحاضرة والمعاجلة ، لأن الماضي والحاضر والمستقبل يجب أن تتجه كلها لخدمة الإنسان العربى ، ولصالحه ، دون أن تسترقه ، أو تقيّد حركته نحو الأفضل والأجمل .

وهي مجلة تتجه إلى العالم العربى كله ، لا تؤمن بالاقليمية الضيقة ، وتتأمل أن يجعل من صفحاتها منبراً لكل المبدعين من أبناء الأمة العربية ، وتحمل بدورها هموم المثقف العربى من أجل نضاله في سبيل أمة واحدة ، تتطلّلها الديموقراطية واحترام الإنسان من أجل الاشتراكية في خاتمة المطاف ، وتتلّل أن تسرّر بين مختلف الأقطار العربية ، وأن تكون لهم منبراً صادقاً ، يطلقون منه على أسمهم ، ويعرفون إلى حاضرهم ، ويتعلّمون على صفحاتها قراء وكتابين ، ومعها يستشرفون غداً أكثر اشراقاً ، وأقل معاناة ، وتأمل أن يجعل منها المثقفون العرب مجلتهم التي يقرأونها ، ويناقشونها ، وحتى يفترضون على ما فيها ، أن وجدوا بين صفحاتها ما يستحق الاعتراض .

وهي مجلة تتسع لكل فكر قومي تقدّمى شريف ، ومع أنها نرى أن الأدب لا ينفصل عن الحياة ، وأنه يستمدّ أهميته وبنبله بقدر ما يرسم في تطويرها ، لكنها لن تغلق صفحاتها في وجه أي إبداع جيد ، أو فكر متميز ، بساعد على تحريك الجمود الذي تعيشه حياتنا ، حتى لو اختلفت مع صاحبه فيما يحمل من مضمون .. ولو أنها على ثقة أن كل أدب يحمل وعياً وحساسية عاليين لابد وأن يفتح باباً لمستقبل الإنسان العامل على هذه الأرض .

ونحن ننحاز للمنهج الاجتماعي في النقد ونسعى إلى شرحه وتطويره وتأصيله في واقعنا الأدبي والفنى والعربي ، ومع ذلك نمدّ إلا ننتصب لدرسة أدبية بعينها ، ولا لنهجنا التندى ذاته ما دام الآخرون الذين ستفتح لهم صفحاتها يخدمون في نهاية الامر الغاية النبيلة التي نسعى إليها : ازدهار الحياة الثقافية في وطننا وائرائها .

ويعني ذلك بالضرورة أن الآراء التي ترد بالمجلة لا تعبّر عن رأيهما بالضرورة ، وكلها تتّبع المناقشة ، لأن احتكاك الانكار ، وتصارع المناهج والرؤى يعني الاصيل ، ويجعله أكثر تألقاً واقوى ارجحاً ، ويميت الطفيلي والمتسلق ، وما قام على غير أساس ، ويعرّيه بما يحتمى به ، أو يتخلى وراءه ، من زيف أو نفاق أو ادعاء .

وسنحاول ان نقدم خير ما في عالمنا العربي من مفكرين وأدباء ونقاد ، في المجالات المختلفة ، نستحسنهم ، ونستطرد أفضل ما عندهم ، ولكن المجلة لن تكون وقفاً عليهم وحدهم ، وإنما سوف تتبع ، أوسع فرصة للكفاءات الشابة ؛ والموهوب الوعادة ، لتحقق ذاتها ، وتقدم خير ما عندها ، وكل ما تطلبه منهم ، جدية في العمل ، واصرار على الابداع ، والارتفاع بمستوى ما يكتبون .

هل بين ما قلناه ما يحتاج الى اعادة تأكيد ؟ بلى ! .

ان هذه المجلة سوف تدافع بكل ما تملك عن الديمقراطية ، وحرية التعبير والعقيدة ، لها ولغيرها ، وترفض كل اشكال القيود ، الظاهرة والخليفة ، على حياتنا الثقافية ، لأنها تراها العائق الاكبر ، في سبيل ازدهار حياة ثقافية جادة ، تتجاوز معها مرحلة الفتنة والتباينات .

وتقينا في الانسان العربي كبيرة ، قارنا وبعدها ، وسنعمل جهداً على ان ننتهي له الزاد الذي يبحث عنه والنافذة التي يطل منها ، والوسيلة التي يطلق على صفحاتها همومه وافكاره وأماله .

ولن يخيب رجاؤنا فيه ، وسوف نسمى بكل ما نملك ان لا تخيب بدورنا  
رجاءه ! .

د. الطاهر احمد مكي

# قانون موت الشاعر

د. يوسف ابريس

منذ ان مات نجيب سرور ويحيى الطاهر عبد الله ومصلاح عبد الصبور  
واملأ نقل .

منذ ان مات المتبنى وابو العلاء .

منذ ان مات الحلاج وهينجواي وجالبليو وشى جيدارا وانا اتسامى :  
لماذا يموت الشاعر .

هل يموت لأن القبح يسود ، والجمال يتلمس ويتبقع ، هل هو ينتحر  
بالارادة لاته ينس من العالم وينس العالم منه ؟

هل يموت من فرط حبه للمغامرة وارتكاب المخاطر وعشته للخطأ والخطر  
والخطل .

هل يموت مهوما لأن الالم في الدنيا أكثر وأصبح يتكلّم أكثر ؟  
هل يموت ليقول للعالم بموته كلمة عجز عن قولها بحياته ؟  
هل يموت لأن السر الذي جعله ينطق شمرا ومثلا وحياة غدر به ؟ .

أم لأن من يخونونه ويخونونه ويرهبونه وبأكلسونه حيا بعد أن  
مجزوا عن قهر نتاجه ، هل لأنهم تكاثروا عليه ، وقل من حوله المناسرون  
والمؤيدين والناهيون ، هل يموت لهذا السبب ؟ .

أم أن موت الشاعر حدث مثل غيره من احداث الحياة ، لا معنى له  
بالمرة .. عينا يولد الشاعر ، عينا يقول الشاعر ، عينا يموت الشاعر ؟ .  
أم أن موت الشاعر علامة كعلامات يوم الساعة ، دق كونى يصلن  
نهاية حقبة ، او ينذر بالهبوط الى حقبة ؟ .

ام بيوم الشاعر لانه لم يعد يتلقى من الناس حبا ، مخنوتا بالحسد والكرامية من حوله ، غريب الدار في داره ، عديم الامل في اهله ، بلا وطن وهو في وطنه ؟ .

ام ان حياة الشاعر جملة محدودة الحجم والطول ، منذ خلقت بتنمي منها وتنتمي منه مع آخر نفس من انفسه ؟ .

### ابدا ...

ابدا لا بيوم الشاعر لانه اصبح الاوضفام امداده ، فاعداء الشاعر كالاعداء الحقيقة ، مزيفون ومزيفون ، وما قتل الزيف ابدا حقيقة .

ولا بيوم الشاعر ابدا من كثرة الخناجر ، مخاجر اعداء الشاعر ببارد ، تشنح نصله ، وابدا لا تكسره ، ونصله حاد وناتق بعمد حتى يصل الى ما بين الصلب والترائب ، وابدا لا ينشى او ينكسر ...

ولا السرطان يقتل الشاعر ، فالسرطان حياة مغلوطة . تقضي نقط على حياة مغلوطة ، اما الحياة الحية ، الحياة الشاعرة ، فلا تقضي عليها ابدا اي حياة ، حتى لو كانت مغلوطة .

وحتى الموت لا يميت الشاعر .. ولانا شخصيا ولو اني فست بشاعر الا ان اعذب قبلة نلتها في حياتي ، قبلة موت نلتها ولانا ميت ، اذ كنت قد مت في غرفتي المفلقة ، ودخلت على زوجتي موجودتين قد توفيت عن الت eens واطرافي كلها مسلولة ، وجسدي بيرد ، ويدلا من ان تدب بالصوت، ومضت في رأسها نكرة قبلة الحياة ، فملأت صدرها بالمواء وقبلتني ونفخت في روحى وبعد دهر بدأت آخذ اول نفس بعد رحلة الذهب والاباب .

وحياة الشاعر تذكره ذهب وايلب بين الحياة والموت ، يحيا وراسه على يده ، يقول الكلمة وهو مستعد ان يلاقى الموت جراءها ، وقد يتحقق الموت والاعدام ، وقد بيوم فعلا .

ولكن الموت ابدا لا يميت الشاعر .. بل الجنون نفسه ، ولا الجن ، ولا الناشست ، ولا السى آى ايه C.I.A ، ولا مخبرات التذايق او السعوبية ، لا هتلر ولا شارون ، ولا انس ولا جان يستطيع ان يقتل الشاعر ....

فالشاعر قد ولد ، ويوجد ، وظاهره بیولوجیة سوسیولوجیة خارقة لانه هو الذي يقتل هؤلاء جميعا .

هو الكرة البيضاء والجسم المفاد الذى تلزم وجوده مع وجود الحياة ، حاميها ، وراعيها ، المستنصر للدفاع عنها وبالذات لو تلخصت في كلمة واحدة هي الحرية ، حرية الانسان ، الشاعر هو الذي يقتل اعداءها ، يغتصبها ، بكلمة يبيدهم لتهنئ الحياة ، وتنشر الحياة ، وتحيا الحياة ..

بل حتى الحب لا يغسل الشاعر ، ذلك الصاعق الماهمق المتوجه الشجاع  
الخبيث الارعن الماجن الزاعق المتهمس المتغضف ، يستقرط متشقق الفم  
من الظبا ، اللذة ، أبدا لا يقتل الشاعر ..

فالحب يحيى الشاعر ، والحب الناجع يحييه لفن ، والحب الفاشل  
يجعله نيلسونا والعشق الجنون يحييه قيسا .

الحب ، ايضا ، لا يتضى على الشاعر ..

الآن لماذا يقتل الشاعر ؟

مكذا كلما مات شاعر ، واتصد بالشاعر الشاعر ، الشاعر الظاهر ،  
اتصد الفنان او الكاتب او المكتشف ، كلما مات احدهم ، وجدت السؤال  
يحوم موجات تساؤل انر موجات تحيط برأسى ، اذ مكذا احزن على الشاعر .  
واسأل لماذا يموت الشاعر ؟ .

والى الان وانا اسأل : لماذا يموت الشاعر ؟ !

ولاتي لا اعرف ، نان اتصور ان الشاعر ، شاعر الظاهر ، عين من  
عيون البشرية ، رؤيا خلصة جدا للكون والحياة والدنيا ، لا يراها احد  
سواء ، وهو يرى الجميع بها ، بل يرى بها ما لا يراه الجميع .

ويرسل الاشارات تلو الاشارات . والقصائد تلو القصائد ، والقصص  
تلوا القصص ، والابداعات والمسرحيات والسيمفونيات والباليمات ،  
والنديقات وفي عصره قد يسمع ، يسممه ربما كثيرون ، وكثيرون جدا قد يروا  
رؤيته ، ويتبينوا عينه ، ولكنه يظل لا يحس بان احدا يشاركه الرؤى او  
الرؤبة . سهل تماما ان يتواصل هنا الشاعر ملديه الوسيلة : شعره .  
وصعب تماما ان نتواصل نحن مع الشاعر مليئين لدينا الوسيلة له ، نحن  
نراه ، وهو لا يرانا ، ونحن نسمعه وهو لا يسمعنا ، وقد نهتف له وتلوح  
ولكنه يهز راسه وكأنما يقول انكم تلوحون لي وتهتفون على الشيء الخطأ ،  
مليئ هذا ما اريد قوله .. انا اريد . ويخرج لنا تصريحاته او تصريحاته الجديدة ،  
ونهتف وتلوح ويهز راسه ، غير يائس .. ويحاول ان ينقل لنا رايته ورؤيه  
مرة اخرى .

ونحن نحبه ، ونرميه ، ونحبه عليه ، ونخرب به ، وحبه ياخذنا  
ويعتصره حبا بين انرامه .

وكأنما نفعل هذا كله للسبب الخطأ ..

فنحن لا نراه ابدا كما يرى نفسه وكما يرى الدنيا ...

قد يراه الناس بعد عام او مائة عام ، ولكننا ، نحن الذين حوله ، نحن  
الذين انوفنا مثل انه ، وله شعر كثيرون ، وهو رائع فاد يجلس معنا على  
« ريش » ويكرع معنا الكونيak العايم ، نضحك لنكاته المرة باعمالا  
الاصوات ، ونهتف لحباته بالحناجر .. وكأنما ايضا نفعل هذا كله للسبب  
الخطأ ...

او بالآخر للسبب غير المضبوط تماما ..

وحين يجلس الشاعر ان يشاركه ، واحد منا فقط ، او واحدة ، تمام  
الرؤبة ، الرؤبة النامة ، يوم الشامر ..

اجمل ..

يموت الشاعر حين يجلس من لن يشاركه احد الرؤبة ، تمام الرؤبة ..  
ولست هنا في مقام ايفصاح رؤبة اهل نقل .  
نما حصلته منها نتف متفرقة .

نصف .

يا لها من نتف ، ازفرد البيت ، او المعنى ، ذلك العمل بكم من  
النكاثف والحكمة واللذعة او المرارة ، ابدا ليست مرارة الحنظل ، ولا  
مرارة الانفيون او الصبر ، ربما هي احلى انواع المرارة ، فمن مرها يصنع  
خر الجنة ، وعقيقتها يضيء بما فوق الاحمر وما تحت الاحمر وقلب الاحمر ،  
ودائحتها اشم فيها رائحة العطر العربي الذي كان يفوح كلما فتحت جديتي  
صندوتها الذي دخلت به .

كلن مرا .

كلن طروا .

كلن صلبا .

كان مثلثا تماما لانه يبني ان يرى الانسان ، وذلك المخلوق السامي ، فسر  
مثالي ، غير هف ، غير شريف ، غير ملائق ، غير نبيل ..  
تلملوا من هذه الكلمة .. نبيل ..

ارجموا من الى عمود كانت البشرية فيها تحب بلا نبل ، ثم جاءها  
شاعر ، نحت لها الكلمة ، النبل .

رؤيا خاصة جدا ، موجودة ، او غير موجودة ، لا يهم ، فهو ، برؤياه ،  
بشعره ، اوجدها .

ومنذ اوجدها والبشرية تتطلع اليها ، ترتديها وتستعملها ، تتلمسها ،  
تقيس بها ، تصبّع بها ارقى وفروع ، وجديرة حقا بذلك الجنس  
للغريب : بني الانسان .

هذا هو الشاعر ، وهذا هو الشعر ..

وامثل نقل الرؤبة ، كان رؤبة مستحبة ، مستحبة ان يراها  
سواء والا لكتا جيمعا اهل نقل . هو وحده الذي كان يراها ، يراها  
بوضوح شديد ، وحين صاحبته اكثر واكثر ، وفي اخريات حياته ، كتلت له  
رفيق كل يوم وكل نسمة وكل تهقمة عالية ، بدت اخف من رؤياه المستحبة ،  
اذ كنت قد قد بدت اراها ، وببدت تحفل على تفكيري .. حتى انى رفضت  
تماما ان اترأ تصيبيته « الجنوبي » الاخرية ، فقد كنت متاكدا تماما انى لو  
ترأتها لاكتملت الرؤبة ، وللت مظه ومحه .

فأعذرني يا أهل لاتى لم امتك شجاعتك للاستشهاد في سبيل رؤيتك .  
وحتى لو قلت معتذراً لاتى آنا الآخر اريد ان اموت شهيد روبيتي ، فالمعذرة  
اقبض من اللئب .

### لهم السادة ٠٠٠

نحن في حضرة عبقرية انتهت حياتها منذ أيام ، والى الف عام من الان ،  
الى مسلسلة تماماً مثل التي كانت بين المتبنى وبنقل ، سنشغل نانتظرها .  
ولن اطلب منكم الوقوف حداداً .

فنحن اذا وقفتنا حداداً سيكون الحداد على مصر طوبل قادم ، حداداً  
على العصر الذي سيمضي حتى يشب فيه رجال لهم شيم الرجال الذين  
كان يراهم اهل بنقل ، وكرم الرجال الذين كان يحلم بهم اهل بنقل ،  
وشرف ونبيل وانسانية وشجاعة ورقة الرجال الذين استشهدوا اهل بنقل  
وهو يراهم ، هم البشر ، ويحلم برؤيتهم ، وكما نحن صغاراً .

ملم نرحم .

ولم نزه .

د. يوسف ادريس

---

● نحن الكلمة التي القاها الكاتب في العزل الذي قلبه حزب الدعم  
الوطني التقى الوحدوي لتأبين المرحوم الشاعر اهل بنقل .

# كيف كتب أمل د نقل قصائد

احمد اسماعيل

اذا كانت الكلبة هي « اغتصاب العالم باللغة » - كما عبر  
دوريمنت ..

## نما هو الشمر ؟

- يجب اليوت انه « التركيز » في اعمق اعماق التفاصيل . والقدرة على رؤية العظم وملامسة النخاع . ويضيف مايكونسكي « انه صياغة الغد - المستقبل - بلغة المضارع - الحاضر ، ومن أجل ذلك فانا ابحث عن لغة جديدة » !

ولعل محاولة السعي وراء التعرفيات للوقوف على ذلك المعنى - الشمر ، لن تزيد الامر الا غموضا وتعتمدا لأن كل تجربة شعرية تحوى ماتونها ولغتها ورموزها ، وكل شاعر يعرف الشمر طبقا لرؤيته هو .. ومدى اتساعها وقدرتها على التعبير والغوص والشفافية والاجتياز ، ومن ثم يسهل الوصول الى خضم التجربة ، والاقتراب من قسماتها ، وملامسة اعضائها وعنصرها ، ومن ثم ايضا يصبح السؤال عن المعنى المطلق للشمر لغوا فارغا ، كئانا نسلل عن المعنى المطلق للحياة !

يجب أن نعرف اذن كيف نصيغ الاستلة - كما يقول جارودى - وكيف نرى الأشياء في « كلباتها » فنحن لا نرى المسافة بين الابتسامة والشنة ، ولا نحدد الفراغ بين الشعر واللغة ولا نستطيع ان ننزع الشاعر عن تجربته . انه الشامر - التجربة - التصيدة تماما كما حدق نان جوخ في لوحته وراح يخبر اللون والسطح والفراغ ويصرخ « يا الله انها الابجدية النامضة »

ومنذ ان أصبحت مهمة النقد غير قاصرة على قراءة ابداع الشاعر فقط ، بل تجاوزت هذا الاطلار الضيق الى الشاعر ذاته ، والدراسات التحليلية والتشريحية لنفسية الشاعر وحياته الخاصة والعلامة لم تتوقف .

عندما صرخ الناقد الفرنسي « تودى » في وجه صديقه البليسوف جان بول سارتر متسائلاً كيف أضاع الآخر وقته في كتابة مؤلفه الضخم عن الشاعر المتمرد الكبير « جان جينيه » قديساً وشهيداً متناولاً حياته ولهموه وبمثنه وتشرده وعبقريته أجابه سارتر « يا صديقي .. لقد أردت أن أعرف لماذا كتب جان جينيه ، ورأيت أن مجرد قراءة أشعاره وأعماله المسرحية ليست كافية على الأطلاق » !

علينا اذن أن نقطع الرحلة بين الشاعر وقصيحته حتى نعرف لماذا كتب ، خاصة وأن القراءة لم تعد كافية ، وعلينا أيضاً ان نسافر في ذاكرة الشاعر حتى نستطيع الامساك بتأتون تجربته وحل طرق هذه المادلة الموجهة - الشاعر - التجربة ، حتى لا نخطيء الاجابة مرتين !

الاولى عندما نسأل .. والآخرى عندما نجيب .

لماذا من أمل دنقل .. الشاعر .. التجربة .. التصيدة .

\* ليها الشعر ..

ليها الفرح المفتوش !

« المهد الآتي »

كان ذلك في صيف عام ١٩٧٥ ، عندما وجه اليه أحد الصحفيين سؤالاً عن معنى الشعر ، وتوقف أمل دنقل عن مداعبة خصله شعره الجانبي ، واتسمت حدقتي العينين فجأة ، وقال له الشعر يا سيدى هو بديل الانتحار » ؟

هكذا ظل أمل دنقل يموت كل يوم عبر ثلاثين عاماً من الشعر ومنذ أن عرفت الكلمات طريقها إلى قلبه . فلم يكن الشعر بالنسبة له خلاماً كما كان بالنسبة لصلاح عبد الصبور ، ولم يكن مسلة كما كان بالنسبة لاحمد عبد المعطى حجازى ولكنه نقيس الحاضر وتفيه ، هو المهد الآتي على انقضى الحاضر وتضاريسه الوحشة والباعثة على الموت أبداً ، هو الرفض الواقعى ، والتجاوز النبيل ، لأن الانتحار هنا لا يعني المرور بل يعني الاحتجاج ، والموت هنا لا يعني العدمية بل يعني التجاوز والتوازن والامتداد .

لم يكن أمل دنقل مثالاً - ولم يكن عبيداً . وقد سئل الشاعر احمد حجازى عن أمل دنقل في حيث له في مجلة النهار ال بيروتية عام ١٩٨٠ مأجوب « انتي أخشى عليه من عدميته » وقد علق أمل على قول حجازى ساخراً « لقد أراد احمد حجازى أن يوارى خونه على نفسه لأنني أراقب اندماجه نحو التجريد والعدمية . كيف كان يرى العالم اذن ؟

يجيب أمل دنقل « انتي ارفض الرؤية الهرمية للأشياء وأن يكون النسر اتوى العلوي والمسقر أحذقها والبلبل أغذبها ، فانا لا أفهم مجتمعاً ينجـ

شاعراً جيداً ولا ينجب كتاباً كفواً ، انتهى مؤمن بالتجانس ، والهارمونية ولا اختلف مع التفاوت والتجزئة » .

ولعل ذلك يكشف عن مدى اتساع تلك البصيرة النافذة وراء اشعار أمل ننقل ، وكيف توحدت تجربته والتعبير عنها الى حد التبؤ والاستشراف ومطالعة الفد . فلم يعرف أمل نقل معنى الاستقرار طيلة حياته ، ولم يفعل شيئاً سوى كتابة الشعر .

منذ أن غادر قريته – ثانياً إلى الإسكندرية ثم القاهرة .

عاش حياة البسطاء ، وظل عنوانه « مقمي ريش – ميدان سليمان باشا » لا يحمل أوراقاً ، ولا يحلم بغير الشعر . ولا يمتلك بيته حتى بعد زواجه في عام ١٩٧٨ .

وظل ينتقل بين الفنادق والحجرات المفروشة حتى استقر على سريره الأبيض في محمد السرطان .

لم يكف لحظة واحدة عن كتابة الشعر ، كان يكتبه على علب الثقلب وهوامش المصحف اليومية وعلب السجائر ، وعندهما يكتب يمتنع تماماً عن تناول الطعام ، وتبدأ رحلة الانتقال من مقمي إلى مقمي ، ويظل يشرب نقط دون اعتزاز ودون غياب ، وكان يسمى هذه الحالة « بالعيشة النصفية » للواقع .

وعندما يشتند التوتر يهرع إلى المقام القابع خلف عنوانه الدائم ليلعب الفرد – « الطاولة » ، وكان يؤكّد دانياً أنها تخليمه من « التوترات المائلة »! دالغريب أن ملامع وجهه كانت تتغير ، وفي أحدى المرات عام ١٩٧٦ استطاع الفنان الدسوقي فهمي أن يرسم له صورة بورتريه « اثناء اللعب وظل أمل يعترض بهذه الصورة » ، كما كانت محل اعتزاز الراحل صلاح عبد الصبور ونشرت في مجلة الكاتب في نفس العام مع تصديقه سفر السف دال .

• # انتهى أول القراء الذين يعيشون مفتريبين .

يعتون محتسين لدى العزاء .

هكذا كان يرى نفسه ، لم يعرف الوظيفة أبداً ، ومن المفارقات العجيبة أن يوسف السباعي أصدر قراراً بتعيينه في مؤسسة دار الهلال ككتاباً ومحانياً عام ١٩٧٤ ، ولا يزال هذا القرار باق في سجلات المؤسسة ، ولكن أمل لم يذهب قط ، ولم يتسلّم وظيفته الجديدة وظل اسمه بين أسماء العاملين بمنظمة التضامن الأسيوية ، والتي لم يذهب إليها إلا لتقاضى مرتبه الذي لم يتجاوز الأربعين جنيهاً حتى مات . لم يكن هناك ثمة مصدر للدخل سوى هذا المرتب الضعيف ، رغم العروض التي قدمتها العديد من المجلات والمصحف العربية كي يعمل بها وكان يقول ساخراً « انتهى لا افهم كيف أكون شاعراً وشيناً آخر ! »

وفي أحدى « ليالى التوفيقية » ، جاءت مجموعة من المتفقين العراقيين وظلوا يحاورونه حتى الصباح ، وسألوه أحدثهم لماذا لا تسامر

بعيداً من مصر ، فقال له أمل « لانقى احب الشعر » ، واندهش السائل وقال له « سوف تكتب الشعر هناك » ، وضحك أمل ماليا وقال « من أين لك بهذه الثقة ايها الصديق » .

## \* ارثى في الحائط حد المطواه العمد الآتى

كذا تبدأ لحظة الميلاد .. يحتضن الفكرة في أعماقه زمانا طويلاً ، ويظل على اتصال دائم بها ، يتحدى إليها عبر الكلمات النثرية ، ثم تبدأ لحظة « التكبير » وهنا يكون الالم عظيماً ، والوجع لا يحتمل ، فمشرع في « الكتابة الاولى » وتحول الحروف إلى سلاسل ، وتضيق رقعة الفرح ، فيرتد ثانية إلى نفسه ويدأ في الكتابة ثانية – وهي الأولى على الورق ، وتطول القصيدة ، وتنـى بقلب شاعرها عن هذا العذاب الفج ، وتبدأ مرحلة « المسار » فتكسب الكلمات قدرتها وشاعريتها وأخيراً مرحلة « المنتاج » أو « اليد القاسية » كما اطلق عليها حتى تأخذ القصيدة شكلها النهائي . والغريب أن هذه المرحلة لم تعرف الانهاء عند أمل ، فجميع قصائده كان يحلو له أن يغير فيها ويحذف منها .

كان ذلك في صيف عام ١٩٧٥ ، وكان أمل يعيش أشد الفصول حزناً وكآبة فقد غادرته صديقته البولندية ، والتي قدمت إلى القاهرة لتحمل على رسالة « المجستير في اشعاره » ، ناحبته وأحبها ، وعندما سافرت إلى وطنها شرع يكتب في تصييده الرائعة سفر الف دال – أو سفر أمل دنقل ، مراح يرسم نفسه وحزنه ووحدته ، ويرثى حاضره .

وقد عشت مراحل كتابة هذه القصيدة ورأيت كيف تعذب أمل ، واختلت توازنه أكثر من مرة ، وأنا أرقب تطور الفكرة النثرية مروراً بالمراحل السابقة حتى الشكل النهائي .

كان أمل يتبع تفاصيل معاهدات نض الاشتراك الأولى والثالثة ، ويستشعر خطاً سوف يهدد كيان الوطن كلـه ، وكان على ثقة ان الصهاينة تأدون إلى هذه الأرض المقدسة ، وما يجري ليس الا تمهد الأرض وتنقليل المسافات . وكان يتحمـل عن ذلك بصوت مرتفع .

نقول القصاصة الأولى :  
نسألني بائعة الكبريت .  
من أعداء الوطن المتور متى يأتون .  
نقتل لها : نامي

معدو الوطن المتور سيختنق الليلة تحت جدار المكى

ثم لم يلبث ان انقض على القصاصات ، وراح يمزقها ، وبـدا عدواً نـيا كما لم اعرفه من قبل ، وربما تكون المرة الأولى التي شاهدت فيها دموعه ، وكان يعتز بنفسه ورجلـته ، ومشينا سوياً طوال الليل .. لا نتكلم .. وفي الخامسة من صباح نفس اليوم ، جلسنا نشرب الشـاي في مقهى بشارع محمد على ، وأخرج ملبة ثقابـه وكتب عليهـا :

كان يكتب في هذه الزاوية .

كان يكتب والمرأة العارية .

تتمشى بين الموائد تعرض فتنتها بالثمن .

عندما سأله عن الحرب قال لها : لا تخاف على الثروة الفالية  
نعدو الوطن — مثلنا يختتن .

مثلنا يعيش السلع الأجنبية ، يكره لحم الخنازير .

يدفع للبنديقية والغانية !

### سفر الف دال

وتبلغ الرؤية ذروتها ، ويشتعل الشعر اشتمالاً في صدره وقلبه  
وتنزاوج الاشياء — المرأة والوطن — الارض والابناء — الحب والحلم —  
وتنضامر كل عناصر الحركة لتدفع بالصوره الشعرية الى الغرور والتمرد  
والدفقة الثائرة .. ويأتي الشعر صراخاً ومالاً ونزيفاً :

« كان يكتب في هذه الزاوية .

كان يكتب والمرأة العارية .

حين دعاها نقالت له انهما لن تطيل القعود .

فهي منذ الصباح تتشدد مستشفيات الجنود  
عن أخيها المحاصر في الضفة الخالية .

عادت الأرض لكنه لا يعود  
وارته له صورة بين أطفاله ذات عيد

ويكت !

### سفر الف دال

\* الالتزام .. ضد من ؟

ظل امل دنقلى ظاهره محير لاجهزه الامن الرسمية في بلادنا ! فقد  
اعتبرته في مرحلة مبكرة شيوعياً وقامت بفصله من الاتحاد الاشتراكي  
بالاسكندرية عام ١٩٦٤ . والطريف ان امل لم يكن عضواً بالتنظيم في هذه  
الانسحاء !

ثم في مرحلة متقدمة ، اعتبرته احد دعاة القومية العربية ، ومنعته من  
التعامل مع الاذاعة والتليفزيون ومنعت اشعاره من النشر في المجلات  
والصحف الرسمية .

وفي كل مرة كان امل يلقى عنتا وتجاهلاً ومحارباً من اجهزة الدولة ،  
رغم تقوته الشعرى ، وتجاوزه لكل ابناء جيله من شعراء الحقبة . كان  
امل دنقلى يرى ان الشعر هو « العالم الجميل والوازى لذلك الواقع  
القبيح » ويرى ان تقدم المجتمعات لن يأتي الا عبر الوعي الاجتماعي الذي  
يرتكز على اسس العلم واسباب الحضارة . كان مؤمناً بالحرمية الى حد  
الموت في سبيلها ، وكان يجاهد ان تكون كلماته اكثراً ايالما وتحديداً لمعنى  
السلطة وعقوقها — واستطاع ان يجسد هذه الرؤية في سفره العظيم حتى  
نکاد نلمس مناضلاً يحمل مدفنه وليس شاعراً يلوح بكلماته :

قلت فلتكن الريح في الارض تكتس هذا العنـ .  
 قلت فلتكن الريح والدم .  
 تقطيع الريح هسمة الورق الذابل المتشبـ .  
 يندلع الدم حتى الجذور .  
 ثم يصعد في السوق والثمر المتـلـى .  
 ليزهـرـها .. ويـطـهـرـها .  
 ثم يـعـصـرـها العـاصـرـونـ نـبـيـذاـ يـزـغـرـدـ فيـ كلـ دـنـ .  
 قـلتـ فـلـيـكـ الدـمـ فـالـأـرـضـ نـهـراـ مـنـ الشـهـدـ يـنـسـابـ — تـحـتـ فـرـادـيـسـ  
 عـدـنـ .

.. ولم يكتف أمل بهذا الرفض ، بل راح يحدد موقعه من هذه المذبحة  
 المقبـلةـ ، ويرى نفسه بين القـادـرـينـ عـلـىـ دـفـعـ حـرـكـةـ الـحـيـاـهـ إـلـىـ قـلـبـ التـارـيـخـ :

هذه الـأـرـضـ حـسـنـاءـ زـيـنـتـهاـ الفـقـراءـ .  
 لـهـمـ تـنـطـيـبـ .. يـعـطـونـهاـ الـحـبـ ، تعـطـيـهـمـ النـسـلـ وـالـكـبـرـيـاءـ .  
 قـلتـ لـاـ يـسـكـنـ الـأـغـنـيـاءـ بـهـاـ .

الـأـغـنـيـاءـ الـذـيـنـ يـصـوـغـونـ مـنـ عـرـقـ الـأـجـزـاءـ نـقـودـ زـنـاـ وـلـائـءـ تـاجـ —  
 وـأـقـرـاطـةـ عـاجـ ، وـمـسـبـحةـ لـلـرـيـاءـ .

هـكـذـاـ يـتـحدـدـ الرـفـضـ ، وـيـقـرـدـ الـالـتـزـامـ ، فـلـيـسـ هـنـاكـ روـيـةـ اـنـصـعـ  
 مـنـ هـذـهـ روـيـةـ ، وـلـمـ يـقـفـ شـاعـرـ عـنـدـ بـوـاـبـةـ التـزـامـ وـاـنـتـمـانـهـ — كـمـاـ فـعـلـ أـمـلـ  
 دـنـقـلـ — وـهـوـ الـأـمـرـ الـذـيـ دـفـعـ بـأـجـهـزـةـ الـأـمـنـ اـنـ تـكـبـ فـيـ أحـدـ تـقـاـيرـهاـ  
 عـامـ ١٩٧٧ـ — وـكـنـتـ مـعـتـقـلـاـ فـيـ هـذـهـ الـأـنـتـاءـ وـأـطـلـعـنـىـ عـلـيـهـ أحـدـ الضـبـاطـ  
 «ـ اـنـ أـمـلـ دـنـقـلـ يـنـادـيـ بـضـرـورـةـ الـعـنـفـ الـاجـتمـاعـيـ وـهـوـ الـأـمـرـ الـذـيـ يـهـدـدـ  
 السـلـامـ الـاجـتمـاعـيـ وـاسـتـقـارـ الـطـبـقـاتـ »ـ — وـعـنـدـمـاـ خـرـجـتـ مـنـ الـمـعـتـقـلـ ،  
 نـقـلـتـ إـلـيـهـ مـاـ أـطـلـعـنـىـ عـلـيـهـ الضـبـاطـ .. فـقـالـ لـىـ إـنـنـىـ أـعـرـفـ مـنـ الـذـيـ  
 كـتـبـ ذـلـكـ التـقـرـيرـ .. وـرـفـضـ أـنـ يـقـولـ اـسـمـهـ !

## ﴿ عـادـاتـ .. وـطـقـوـسـ : ﴾

كان أـمـلـ يـسـتـيقـظـ فـيـ الثـالـثـةـ ظـهـراـ !

وـبـدـاـ حـيـاتـهـ — بـعـدـ أـنـ يـقـرـأـ فـيـ غـرـفـتـهـ — فـيـ السـابـعـةـ مـسـاءـ .

يـذـهـبـ إـلـىـ الـمـقـمـيـ لـيـتـسـلـمـ خـطـبـاتـهـ وـيـعـرـفـ أـخـبـارـ مـنـ سـالـلـواـ عـنـهـ ،  
 ثـمـ يـذـهـبـ إـلـىـ «ـ الـاتـيلـيهـ »ـ لـاـسـتـلـامـ خـطـبـاتـ أوـ دـعـوـاتـ جـديـدةـ وـفـيـ الـعـاـشـرـةـ  
 يـجـوـبـ الـشـوـارـعـ بـقـامـتـهـ الـفـارـعـةـ وـمـشـيـتـهـ الـهـادـئـةـ الـتـامـلـةـ .. يـسـتـقـرـ خـلـالـهـاـ  
 فـيـ أحـدـ الـمـقـاهـىـ الـلـبـلـيـةـ حـيـثـ أـصـدـقاءـهـ وـمـعـارـفـهـ وـفـيـ الـخـامـسـةـ يـحـتـسـ قـهـوـتـهـ  
 الـآخـرـةـ فـيـ التـوـنيـقـيـةـ وـيـشـتـرـىـ الـجـرـائدـ وـالـمـجلـاتـ .. وـيـعـودـ إـلـىـ غـرـفـتـهـ !  
 وـقـدـ لـاـ يـعـرـفـ بـعـضـ أـمـلـ دـنـقـلـ كـانـ يـقـرـنـ بـالـشـعـرـ طـوـالـ مـسـرـتـهـ  
 وـكـانـ يـحـفـظـ أـشـعـارـ الـآخـرـينـ وـيـتـلوـهـاـ فـيـ جـلـسـاتـهـ وـكـانـهـ تـائـلـهـاـ .. كـانـ لـاـ يـحـبـ  
 أـنـ يـقـرـأـ أـشـعـارـ الـآخـرـينـ وـيـحـبـ أـنـ يـقـرـأـ أـشـعـارـ الـآخـرـينـ نـقـطـ . وـكـثـيرـاـ مـاـ تـمنـيـ  
 أـنـ يـكـبـ بـعـضـ الـتـصـائـدـ الـتـىـ كـتـبـاـ شـعـرـاءـ غـيـرـهـ . كـانـ يـحـبـ أـحـمـدـ عـبـدـ الـمـعـطـىـ  
 حـجـازـيـ حـبـاـ عـظـيـماـ .. وـيـقـولـ «ـ لـقـدـ خـرـجـتـ مـنـ مـعـطـفـهـ »ـ وـكـانـ يـحـفـظـ أـشـعـارـ  
 حـجـازـيـ — عـنـ ظـهـرـ قـلـبـ !

كما أحب سعدى يوسف وتأثر به وحفظ اشعاره أيضاً .

وفي احدى ليالى عام ١٩٨٠ - وكان قد خرج من مستشفى المجوزة بعد اجراء الجراحة الثانية - شاهدته وهو يكتب أحد المقاطع الشعرية من قصيدة لسعدى يوسف .. وقال لي في أسي « كم أحب هذه القصيدة الجميلة » .

كانت القصيدة هي « الأخضر بن يوسف ومشاغله » - وكان المقطع هو :

« برأفتني في زيارة محبوبتي .  
ويدخل قلبي ، وينظر في مقلتيها طويلاً .  
وإذ أرسم الرغبة المبهمة  
وسائل .. أو منزلة  
يرسم الرغبة المفعمة »

رسورا .. طباشير فوق الجدار الذي يحمل النافذة ويدنو ويأخذ  
كف الفتاة ( أنا جالس لصقها ) ثم يمضى بها خارج الغرفة المظلمة !

ومن القصائد التي كان لا يمل تكرارها، قصيدة الشاعر احمد عبد المعطى حجازى « موعد في الكهف » ، وكان يؤديها بحب وشجن كبيرين .. وعندما يصل إلى المقطع الذي يصف فيه عيون حبيبته ، يتهدج صوته وتترنح نبراته .. وكأننا نسمع لحنا .. وليس مقطعاً من قصيدة :

« عيناك يا لا لكتمين لم تقلا ابدا  
خانهما التعبير حتى ظلتا كما هما  
راهبتين تلسانان الاسودا  
تنتظر ان ليلاً العرس سدى »

كان يتنفس الشعر ويعيشه ، وعندما يكتشف قصيدة لشاعر ،  
يحرص أن يقرأها لكل أصدقائه - وذات مرة رأيته سعيداً وبتهجاً وعندما  
سألته السبب ، راح يقرأ لي قصيدة بعنوان « خلاصية » لشاعر سوداني  
يدعى « محمد ابراهيم مكي » وقال لي تمثّلت لو أحب هذا المقطع :

« اواه .. يا خلاصيه  
يا نصف عربية  
ونصف زنجيبة  
وبغض أقوالى أمام الله  
من اشتراك اشتراك للحزن غمداً  
وللحزن مرثية ! »

والخلاصية تعنى المرأة الملونة ، وظل أمل مفتونا بهذه القصيدة  
حتى النهاية .

ومن القصائد التي تركت في نفسه اثراً قوياً وتأثيراً هائلاً تلك المرثية  
الرائعة التي كتبها احمد عبد المعطى حجازى في صديقه الراحل وحيد النقاش ،  
وكيف راح حجازى يتشبّس به أو يرفض موته ، ويعاقبه على تركه وحيداً  
في هذا العالم الموحش .

« انهم يأكلون لحوم المصفار  
ويخترون مشائق للروح تستلها

ويظل القتيل يعيش ، ويغشى المقاهى  
ويعشق زوجته وينام ، ويكتب في جاره للمباحث نثرا وشعراء  
وفي عينه جثث الأصدقاء  
وفي فمه الكلمات التدمعة ! » .

كان أمل يردد هذا الوصف الموجع في الوحشية لحياتنا وواقتنا ويشرح  
في استفاضة قدرات الشاعر واصطباده لاذق المانع وكيف اختتم حجازي  
القصيدة بقوله : « استرح يا طببي  
ان دائي الاقامة .. ودوائي السفر »

وعلق أمل في حزن :

هذا ما حدث فقد سافر حجازي بعد ان اعيته الاقامة ودعاه السفر .

\* رفقة من فرس

تركت في جبيني شجا

وعلمت القلب أن يحترس

كان أمل يحذر الناس قدر حبه لهم !

وكان يكره الشكوى ، والتعرى والضعف ، ويعشق الكبراء والجسارة  
والنروسية .

لم يكن يخاف السلطة — كما ادعى البعض — بل كان يحذرها ولم يستند منها — كما ظن البعض — بل عاش نقضا لها ، رافضا لمارستها وأساليبها . وقد اعتقد — بعض المستضعفين — كما كان يسميهم أمل في حياته، أن رثاءه ليوسف السباعي نوع من « الملق والتعلق بأهداب الحكومة » — ولكن الأمر غير ذلك ، فقد أحب أمل دنقل شخص يوسف السباعي وعارض سياساته اثناء توليه الوزارة وهاجمه في جريدة السفير الباريسية عندما سأله الصحفي عن رايته في الحياة الثقافية فأجاب أمل « ان وزارة الثقافة مؤسسة عسكرية شأنها في ذلك شأن جميع المؤسسات ، فكيف نطلب من مؤسسة بهذه ان تعمل على دفع حركة الفكر الى الامام » وعندما عاتبه يوسف السباعي في مبني اتحاد الكتاب اجابه أمل انه سوف يترك منظمة التضامن حتى لا يؤثر ذلك على رايته ، فاحضنه يوسف السباعي وقال له « يا أمل أنت ابن لي .. وعندما اعاتبك لا يعني ذلك أنتي اهديك في هيشك ومستقبلك ! » .

اما قصيدة الرثاء .. فكانت باقة حب الى يوسف السباعي لأن قتلها لم يكن ميلا ثوريا .. او وطنيا او في خدمة القضية الفلسطينية . فليس يوسف السباعي صاحب القرار وليس يوسف السباعي هو الذي حال دون تحرير فلسطين فقد قاموا باغتياله باسم فلسطين « ... . ولم ترجع فلسطين ! » اما قضية علاجه على نفقة الدولة ، فلم يكن علاجا بالمعنى الحقيقي ، فقد صدر قرار رئيس الوزراء بالعلاج على نفقة الدولة — الدرجة

الثانية — وكان أمل يقيم بالدرجة الأولى وتحمل الفرق من ماله الخاص ، بل رفض عرضاً كويتيَا من أحد أصدقائه — وكانت أنا همزة الوصل في هذا الاتفاق — بالسفر إلى أمريكا والملاج على نفقة الصديق الكويتي — ورفض أمل السفر أو تعاطى آية مبالغ من ذلك النوع — كما رفض عروض أصدقائه الذين رغبوا في المساعدة في علاجه .. ومات في سريره مرفوع المأمة .. غير مدین لأحد .

كان يابى ان يتالم من مرضه .. وفى احدى الليالي طلبت منه أن يصرخ بأعلى صوته وكان الوجع ينתק بخلياه وأحشائه وابتسم لى قائلاً « يجب أن تحمل عذابك وحدك ، لأن الصراخ يعني دعوة الآخرين للمشاركة ! » .

كان يعتبر مرضه مسألة خاصة به ، وكان يتكلم في كل شيء الا عن ذلك المرض اللعين — وكان يطرد كل الذين يغالون في اظهار مشاعر العطف نحوه ولم يكف عن السخرية لحظة واحدة — كان يسخر من المرض والضعف والخوف والموت ويتسائل :

لماذا اذا مت ..

يأتى المزعون متشحين بشارات لون الحداد  
هل لأن السواد .. هو لون النجاة من الموت  
لون التمية ضد الزمن ..

ضد من ؟ ..

ومتى القلب في الخفتان اطمأن » .

كما ظل يعيش عالمه الخارجى دونما اعتراف بالمرض ويضحك من الأطباء ويشير اليهم :

« أوهمنى .. بآن السرير سريري !!  
ترى هل نقلب فى سلة الفاكهة  
لنرى كيف دب اليها العطن ! »  
.. لم يكمل أمل دنقـل هذه القصيدة !

كان ذلك في شقته المفروشة في وسط المدينة ، وكان ملاج عبد الصبور قد غادر الحياة ، اثر نوبة قلبية حادة ، ورات بعض فصائل اليمين الرجمى من كتاب السلطة وأرباع الموهوبين في موته فرصة سائحة للانقضاض على الفنان بهجت عثمان والشاعر أمل دنقـل اللذين عايشا لحظة الموت وراحوا يشنون حرباً غير أخلاقية على أمل دنقـل وصاحبـه متهمـين كلـيـهما بـقتل صـلاح عبد الصـبور (كذا) — حتى أنـ الذين هاجـموا صـلاح في حـياتـه ويـكتبـون — حتى الان — الشـعر العمـودـى رـافـضـين الشـعرـ الحديثـ سـاـهمـوا بـنصـيبـ وـافـرـ في حـمـلاتـ التـجـريـعـ — وـرـأـيـناـ كـاتـبـاـ مـرـتـزـقاـ يـطـالـبـ بـتركـ أـمـلـ دـنـقـلـ يـمـوتـ لأنـ الدـولـةـ لاـ يـجـبـ انـ تـنـقـقـ اـمـوـالـهـ فيـ مـثـلـ هـذـهـ الـأـمـورـ !

في الوقت الذى كان أمل يعـدـ مرثـيةـ حـزـينةـ لـصـديـقهـ الشـاعـرـ الكبيرـ وـعـنـدـماـ سـأـلـتـهـ لـماـذاـ لاـ تـكـمـلـ هـذـهـ القـصـيـدةـ المرثـيةـ أجـابـنىـ .. « لقد أعدـتـ قـصـيـدةـ الطـيـسـورـ فـرـثـائـهـ ، ولـنـ اـكـتـبـ اسمـهـ عـلـيـهـاـ .. لأنـ حـزـنـىـ عـلـيـهـ خـاصـ بيـ وـحدـىـ ! » .

وراح يكتب بيد مرتعشة :

« الطبور مشردة في السموات  
ليس لها أن تحط على الأرض  
ليس لها في أن تقاذفها  
فلوات الرياح » ..

كان أمل نبيلا في حزنه .. صادقا في حبه .. وصاحبها لصاحبها .

وقبل موته بيوم واحد .. كتبت بجوار سريره ، وكان قد تغير تماما ،  
وتسدل الشلل الى نصفه السفلي ويجهد أن يكمل مرثيته في الشاعر الكبير  
محمود حسن اسماعيل وهي آخر ما كتب .. وينوت بوجهى منه وسألته  
كيف حالك يا أمل .. أجاب « ذهب الذين أحبهم وبقيت مثل السيف فردا ..  
ولا أظن أنه قال شعرا بعد ذلك لأنه فارق الحياة بعد ساعات قليلة .

أحمد اسماعيل

---

\* أحمد اسماعيل :

شاعر ، صحفي بجريدة الاهالي .

# وردة من دم المتنبى !

للشاعر اليمنى الكبير عبد الله البردونى

كاد من شهرة اسمه لا يسمى  
راميا اصله غبارا ورسما  
نافشا نهجه على القلب وثما  
ارضعته حقيقة الموت حاما  
ملحقا بالملوك والدهر وصما  
والى الاعظم احتذى كل مظمى  
والى سيف قرمط كان ينمى

البراكنين امه .. صار اما للبراكنين ، للارادات عزما ..

لقرود يفرون ضما ولثما  
اسمه «لا» .. من اين هذا المسمى؟  
انه يشق الخطورات جما  
حكما فوق حاكبيه وخضها

قيل : همت به المنايا ، وهما  
يمنتبيه برقا ، ويبريه سهما  
كالذى ارخت جديسا وطسما  
اطلعت كل ربوة منه نجما  
الندى باسمه الى الشمس او ما  
ام ترى بررتضى نقاء وعدما  
واحتيال الفنى من الفقر اتمى

من تلظى لوعه كاد يعمى  
 جاء من نفسه اليها وحيدا  
حاملا عمره بكعبه رمحها  
ارتضاها نبوة السيف طفلا  
خالعا ذاته لريح الفياف  
بالمانيا أرضي المانيا ليحيى  
عسكر الجن والنبوءات فيه

كم الى كم تفني الجيوش افتداء  
ما اسم هذا الغلام يا ابن معاذ ؟

انه اخطر الصعاليك طرا  
فيه صحت ادانة العصر ، اضحي  
قيل : اردوه .. قيل : مات احتمالا

قيل : كان الردى لدبه حسانا  
الفرابات عنه تصنت نصولا  
اورق الحبر كالرسي في بيته  
العناقيد قدت الكاس عنه  
هل سيخثار ثروة واتساحا  
ليس بدرى  
للفقر وجه قميء

بنحنى كى يصيّب كيفاً وكما  
سوف تختاره الضرورات حتماً

ربما يترنح ملياً ، وحينما  
مندماً يستحيل كل اختيار

\* \* \*

لو بوسعي .. ما كتلت لحماً وعظماً  
جبروت الهبات أعلى وأكمى !  
سيد الفقر تحت اذية نعمى  
غيره ، لم أجد لذا الموت طعماً  
فائراً .. احتسيه جمراً وفهماً  
يرتعيني .. احس نهشاً وقضماً  
للتوايا .. أمضى من السيف حسماً  
أين أديمى .. ولا يرى كيف أصمى  
مثلاً يشتري نبيذاً ولحماً  
جسمه من أديمه ، وهو مغمىٌ  
معبراً هاهنا .. وبرجين ثماً  
بايعاً شارباً نعماً ويتماً

لبت ان الفتى ، كما قيل ، صفر  
هل ساعلو فوق المهبّات كمياً  
انعلوا خبله نصاراً ، ليفنى  
غير ذا الموت أبتفى ، من يربىنى  
أشق الموت ساخناً .. يحتسبى  
ارت عليه ، احسه في نيوبي  
وجدوا القتل بالدنانير أخفى  
ناعم الذبح ، لا يعى أى راء  
يشترى مصرع النفوس الفوالى  
يدخل المرء من يديه ، وينفى  
يتبدى مبغى هنا ، ثم يبدو  
يحمل السوق تحت ابطيه ، يمشى

\* \* \*

أوجها تستحق ركلاً ولطماً  
والى كم ابني على الوهم وهما  
اقتضيّها تلك المقصّر هدماً  
ينتهي ينتهي ، ويدنو .. ولما  
هل يسمى تorum الجوف شحاماً  
وهو ينشق بين ماذا وعما ؟  
اعنف الاختيار .. أما ، وأما  
ووصيفاته أفاع .. وحمى

من تداجي يا ابن الحسين ؟  
**اداجى**  
كم الى كم اقول ما لست اعنى  
تقتضيني هذى الجذوع اقتلاعاً  
يتدى يتدى .. يدانى وصولاً  
هل يرى غير ما ترى مقلةاه  
في يديه لكل « سينيه » « جيم »  
لا يزيد الذي يوانبه ، يهوى  
كل احبائه سيف وخيـل

\* \* \*

من ضوارى الزمان مليون دهماً  
لـم تزدـنى بها المرارات عـلـماً  
هل نـشـرـ التـقـودـ يـرـتـدـ نـظـماً ؟  
عاريات ، فـهـلـ تـحـدـيـتـ ظـلـماً !  
حـمـرةـ ..ـ تـنـهـىـ رـفـيـفـاـ وـشـماـ  
فـلـمـاـذـاـ يـجـفـ ،ـ وـالـفـيـثـ أـهـمـاـ  
زـادـتـ الحـادـثـاتـ وـازـدـدـ عـقـماـ  
ربـماـ قـلتـ لـىـ :ـ مـتـىـ كانـ شـهـماـ ؟  
ربـماـ قـلتـ لـىـ :ـ مـتـىـ كانـ فـخـماـ ؟  
لـسـتـ أـرـضـيـ الـحـوـادـثـ الشـمـطـ اـمـاـ  
اسـهـماـ منـ سـهـامـ كـافـورـ اـمـضـىـ  
كـلـ شـيـخـوخـةـ صـبـاـ مـدـهـماـ

يا ابنة الليل .. كيف جئت وعندى  
الـلـيـالـىـ كـمـاـ عـلـمـتـ شـكـولـ  
آهـ ياـ ابنـ الحـسـينـ ..ـ مـاـذـاـ تـرجـىـ  
مـنـ حـدـيـثـ الرـمـوزـ تـرمـىـ سـيـوفـاـ  
كـيفـ تـدـمىـ ،ـ وـلـاـ تـرـىـ لـنجـيـعـ  
كـانـ يـهـمـيـ النـبـاتـ ،ـ وـالـفـيـثـ طـلـ  
الـآنـ الخـصـاءـ اـضـحـواـ مـلـوكـاـ  
هـلـ اـقـولـ الزـمـانـ اـضـحـىـ نـذـيلاـ  
هـلـ اـسـمـىـ حـكـمـ النـدـامـيـ سـقـوطـاـ  
أـبـنـ الـقـىـ الخـطـورـةـ الـبـكـرـ وـحدـىـ  
أـنـاـ أـبـغـىـ يـاـ سـيـوفـ أـقـضـىـ وـاهـوىـ  
شـاخـ فـيـ نـعـلـهـ الطـرـيقـ ،ـ وـتـبـدوـ

كان يستخلف الذئب الائما  
يا منايا .. كما يعيشون زعما

لا يرى للنحول اليوم حتماً  
افتت ان تحل طيننا محى

ما الذي تبتغي ؟ - اجل وأسمى  
لعبة في بنان ليها ، والى  
قلبه وحده من البحر اطبي ؟  
من نخيل العراق اجني وانسي  
لركام الرماد خلا وعما  
لا البي يا موطن القلب مهمها ..  
جمالا غير هذا . وغير هذا الحكم حكما  
لى كما استطيب روحها وجسما  
هل الاقي فدامة القتل ندما ؟

اتخذ حيطة ..  
سلام ، وما ؟!

ذاك وجه سمى تواريه حزما  
وجه اتمامه ، اريد الانما  
من دمى .. كى يرف من مات غما  
عن عدو الجمام ، كيف استجما  
دون اطراب برقه كل مرمى

للتعادي وجه ، وان كان جهما  
هل تجلى ابتسامة غير شرما  
كل قصر لقلبه وجه سلمى  
ينمحى حجمه ليزداد حجما  
وعلى ظهره اثنينا وروما ..  
من تقاطيع وجهه « باب توما »  
التناكير عنه ترتد كلمى  
كلهم يشربونه ، وهو اظمى  
تحت اجنائهم من الجمر احلى  
في حناباتهم يدمى ويذمى  
والى اليوم يقتل الموت نهبا

كلما انهار قاتل قاتل اخذى  
هل ثقاة الورى يموتون زعما  
اين حتمية الزمان ..  
لـ

هل بخارى ، وفي حناباه نفس  
سألت كل بلدة : انت ماذا ؟

غير كفى للكأس .. غير مؤدى  
كيف يرجو اكواز بغداد نهر  
كان أعلى من قاسيون جبينا  
للبراكين كان أما .. ايمى  
حلب يا حنين .. يا قلب تدعوا  
ابتغى ، اشتتهى عالما سوى ذا  
اين ارمى روحي وجمسى وابنى  
خافض الصوت .. للعدا الفسح  
يا ابا الطيب اشد ..  
قل لفيري !

كلهم ضبة ، فهذا ثناء  
الطريق الذى تخربت ، ابدى  
مت غما يادرب شيراز اورق  
وانفتح وردة الى الريح ، تفضى  
اصبحت دون رجله الارض ، اضحي  
هل يصلاف ؟

شنتى وجوه التصاف  
اين لاقى مودة غير افعى  
اهله كل جنة ، كل برق  
تنمحى كلها الاقاليم فيه  
تحت اصلاحه « ظفار » و « رضوى »  
يجتلى في جماله « الكرخ » يرنو  
التعاريف تجتليه ، وتفضى  
كلهم يأكلونه ، وهو طاو  
كلهم لا يروننه ، وهو لفوح  
حاولوا حصره ، ناذكوا حصارا  
جرب الموت محوه ، ذات يوم

\* القاما في الموجان الذى اقيم في القاهرة احتفالا  
بمضى نصف قرن على وفاة شوقى وهامه ،

من ١٦ الى ٢٢ اكتوبر ١٩٨٢

# الأغنية المعاصرة جنس أدبي جديد

يجمع طبقات الشعب خارج مقوله العامية والفصحي



د . السعيد محمد بدوى

استمعت الى محاضرة القاها الدكتور احسان عباس بالجامعة الامريكية بالقاهرة في مارس الماضي ، تحدث فيها عن ظاهرة لاحظها في الادب العربي في جميع عصوره بصورة عامة . هذه الظاهرة هي انه ابدا لم يكن على مستوى الاحداث المصرية استجابة او تصويرا او تعبيرا : فانهيار دولة المسلمين والعرب في الاندلس ، وخروجهم المأسوي من اسبانيا كلها ، وهجوم التتار على بغداد وسقوط الخلافة من عالياتها – هي ومشيلاتها احداث تاريخية كبرى لا نسمع لها الدوى الذي كان ينبغي ان يكون لها في الادب .

وفي الوقت الحاضر لا نرى لمسألة فلسطين ، ولا لكارثة ٦٧ ولا لمذابح لبنان ولا لغيرها من الفواجع الكبرى في الامة العربية ترجيعا مناسبا في اي من الاجناس الادبية من رواية او مسرحية او شعر او غيرها .

هذه الظاهرة التي لاحظها الدكتور احسان جديرة حقا بالتأمل ، خاصة اذا ما قارناها بما يحدث في المجتمعات اخرى حيث تؤدي الاحداث والفواجع الكبرى وما ينتج عنها من معاناة انسانية الى ازدهار الادب بصورة عامة . وأقرب مثال على ذلك ما يحدث في ايرلندا الشمالية في الوقت الحاضر . فقد واكب الاحداث الدموية التي يعيشها شعبها الممزق ازدهار رائع في الادب . ولا يكاد يمر اسبوع دون ان تطالعنا الصفحات الادبية في جرائد الاحد البريطانية ( مثل الصنداي تايمز والاوبراير )

بالحديث عن مسرحية واحيانا رواية لكتاب ناشئين من آيرلندا الشمالية ، ومعظمها يستوحى احداثه من المأساة التي يعيشها الشعب هناك .

ثم قرأت في جريدة الشرق الاوسط ( ١٩٨٣ / ٦ ) حدثا جرى مع الشاعر عبد الرحمن الابنودي اجاب فيه عن سؤال عن « مدى استجابة الشعر العامي لاحادث بيروت وصيف الممانة في ١٩٨٢ »

فقال : ٠٠٠ ليس من الحتمي ان تأخذ الاستجابة للاحادث شكل التعبير عنها ، فربما يكون الحديث اكبر من التعبير عنه . حدث مثل صبرا وشاتيلا من الممكن ان يلجمك تماما ، انت لا تعرف مبلغ المعاناة . اذا لم تكن قادرنا على التعبير عن حدث مثل هذا بشكل كامل عليك ان تصمت في هذه الحالة . ثم الاستجابة لها اشكال عديدة . من الممكن ان تكتب قصيدة حب وتكون استجابة لحدث ، او تتحرك لعمل شيء ما وتحس بأن هذا هو الحل العملي الذي تصنعه بديلا لقصيدة شعر . من ناحية اخرى عندما نلاحظ ان محمود درويش كتب بذلك لأنه داخل الاتون ( وليس لأنه يكتب فصحي ) ، وفي اواخر السبعينيات انا الوحد الذي كان يكتب عن السويس لأنني كنت في قلب التجربة ٠٠٠ »

وقد رأيت في الاجابة التي نسبت للشاعر الابنودي تأييدا للاحظة الدكتور عباس وخاصة عندما يقرر انه من الممكن ان يكون الحديث اكبر من التعبير عنه . ومع ذلك منظرا لانني من الذين يتكون احتراما كبيرا للشاعر الابنودي ويقدرون مواهبه فقد اعتقدت ان خطأ ما قد وقع في الحديث :

فأولا : نحن لا نستطيع ان نقبل ابدا ان حدثا ما يمكن ان يكون اكبر من التعبير الابي عنه ، لأن ذلك يعني بالضرورة ان الاب ( والشعر بصورة خاصة ) لا ينتظر منه أن يعبر لدينا الا عن الاحاديث الاقل خطرا .

وثانيا : ان استجابة « الشاعر » للحدث « بعمل شيء ما يحس بأنه هو الحل العملي الذي يضعه بديلا لقصيدة شعر » أقل ما يوصف به أنه استجابة غير شورية ( فهو كلاما استجابة ) وان كان الوصف الاكثر ملائمة له انه خيانة لفننه واهانة له وهروب من المعركة .

وثالثا : ان الاستاذ الابنودي كانت له مواقف مشهودة أيام الازمات حين عاش مثلا خلال معركة ٦٧ بصفة شبه مستديمة في مبنى الاذاعة يكتب فيما يشبه الحمى العاطفية ليلحق كمال الطول وليغنى عبد الحليم حافظ : احلف بسمها ... ، اندzar ... اضرب ... وغيرها من الاعمال التي خلدت هذه اللحظات كما لم تخلدها رواية او مسرحية .

وانا اعتقد ان الملاحظة التي ساقتها الدكتور عباس صحيحة . أما اسباب وجود هذه الظاهرة في الماضي فترجع الى عوامل من أهمها نجاح بنى

انية على وجه الخصوص ، في عزل اهل الرأى المستقل عن المشاركة في شئون الدولة الإسلامية وما تبع ذلك من انصراف الشعراء عموماً ( اصحاب الرأى ووجهوه في العصر الجاهلي ) عن الموضوعات الأساسية ، واحتفائهم بدلاً عن ذلك بالمناسبات الصغرى : ختان ابن امير ، وعكة المت بقاضى القضاة ، وفاة أم الخليفة ، وحتى فتح عمورية . وأما اسبابها في الحاضر فترجع الى عوامل من أهمها تداعى بنيان الشعر العربي الاصيل تحت مطريق مستوردة من خارج الذوق العربي ، وفشل صور الشعر المستوردة في ملء الفراغ الذى خلفه الشعر العمودي وراءه ، ثم نشل الاجناس الأدبية التى تعتمد فى وصولها الى الجمهور على الكلمة المطبوعة ( وخاصة الرواية والمسرحية المقرورة ) والاجناس التى تعتمد على مستوى اجتماعى ودخل معقول ( كالمسرح ) — فشل كل هذه الاجناس فى اخذ مكان لائق بها في مجتمع « لا يفك الخط فيه » أكثر من ١٥ % .

ومع ذلك فالمجتمع العربي والمصرى بالذات لم يجلس « واضعاً يده على خده » في انتظار ان يجسم له النقاد مسألة التعبير عن ذاته . فقد واكب اضمحلال الاجناس الأدبية التقليدية وزيادة غربتها داخل المجتمع الهربى وبين صنوف الجمهور — صاحب ذلك دخول الشعب في المرحلة المعاصرة من معارك التحرر التى بدأت مع نهاية الحرب العالمية الثانية . وكان لابد من حدوث شيء .

وكما حيت في مراحل مشابهة من تاريخ الانسان على ظهر الارض ، ونظراً لقيام عوامل مساعدة في ذلك الوقت ظهر جنس ادبى جديد كان له من مقومات نابعة من روح العصر ومستمدّة من وسائله ما جعله أكثر تعبيراً عن حياة الشعب وأكثر قدرة على الاستجابة لمشاعره وأكثر تفاعلاً مع الواقع الذي يعيشـه ، ذلك الجنس الجديد هو الاغنية المعاصرة .

ونهى بالمعاصرة : الاغنية التي واكبت اختراع الترانزستور وازدهرت بازدهاره . فكما لم يكن من الممكن للرواية الحديثة ان تقوم وتزدهر جنساً ادبياً مستقلاً في اي مكان من العالم بدون ازدهار المطبعة وانتشار الكلمة المقررة وانحسار الامية ، كذلك لم يكن للاغنية المعاصرة ان تنهض جنساً ادبياً ذا خصائص مميزة بدون الاذاعة عموماً واختراع الترانزستور على وجه الخصوص . ( في الواقع لم يقيم بعد الدور التثقيفي الاجتماعي الخطير الذى لعبه هذا الاختراع الساحر ) .

ولابد من البداية ان نقرر ان الاغنية المعاصرة ليست القصيدة وليس الموال وليس الرجل وليس شعراً فصحيحاً وليس شعراً عامياً ، ولكنها جنس شامل يضم كل هذا وزيادة . جنس يستخدم الكلمة على اطلاقها

(وبقطع النظر عن تصنيفها في قوائم اللغويين ) متزاوجة مع اللحن ومعبرة عن **اللحظة** .

ما يمكن ان يغنى ، ما يمكن ان يلحن ، ما يمكن ان يقبل لفظه ، ما يمكن ان يعبر عن لحظة او فترة ويتفاعل معه الناس . ولا يهم في نهاية الامر من كتبه ولا لماذا كتبه ولا من اين جاء : من نزوة .. من توبة .. من هفوة .. من ضراعة .. من صبوة .. من صلاة .. من يأس .. من غضبة .. من ثورة .. من رفض .. المهم ان يخضع لذات المقاييس . وليحذف ما استعصى على الفناء او استعصى على اللحن او رفضه المقاييس .

الاغنية المعاصرة ليست شيئا واحدا ، بل انها ليست شيئا أساسيا تسنده أشياء أخرى جانبية . ولكنها توليفة مختارة من عناصر ذات صفات معينة تجتمع وتكامل من كلمات وايقاع ونفمة ولحن وصوت وآلات موسيقية معينة وتعبر عن اللحظة . وعلى قدر ائتفاف كل هذه العناصر ونجاحها في التعبير يكون نجاح الاغنية وتأثيرها .

ان الابنودي حينما كان يعيش في الاذاعة اثناء عدوان ٦٧ وبدون على الورق ما كان يجب في صدور الملايين في العالم العربي لم يكن يكتب شعرا ( لا عاميا ولا فصيحا ) ولكنه كان ينشد . كان ينشد وانه الى كمال الطويل وبنفسه مع خفتات عبد الحليم حافظ كان يعبر بهم ويعبر لهم ويعبر معهم عن اللحظة .

**والتعبير عن اللحظة** ( ابتداء من « السع الدح ابتو » ووصولا الى « احنا جنودك يا بلدنا وحبنا » ) من اخص خصائص الاغنية المعاصرة . ولهذا فنحن نستطيع ان نكتب بالاغنية تاريخا مفصلا لما جاشت به صدور الجماهير في الثلاثين عاما الماضية ، وما امتلأت به نفوسهم من عواطف وأحلال وأمال : ما خاب منها وما تحقق ، ردت الاغنية شعار الثورة الاول :

### الاتحاد ... والنظام ... والعمل ...

ووصفت لون العلم الجديد :

تنهادى وتختهر وجمالك بيزيد .

اسود وابيض واحمر رمز لمهد جديد

ونادت على جموع الفلاحين لكي يتجمعوا حول الراديو ليستمعوا الى **الصوت الجديد القادم من القاهرة** :

عا الدوار عا الدوار      راديو بلادنا يجيب اخبار  
يا اللي في آعة اللي في خص      اوم دى الساعة تانية ونص

**وخلدت اللحظات الحاسمة في تاريخ الكفاح ضد العدوان العربي :**

يا هذه الدنيا اطلى واسمى  
جيش الاعداد جاء يبغى مصرعى  
بالحق سوف اهده وبمدفعى  
فاما فنيت فسوف افنيه معى

**ووصفت روح التحفز التي كانت تعيشها الجماهير في تلك السنين الملوءة بالتوتر واستعداده للنضال من اجل تحقيق اهدافه :**

يا اهلا بالمعارك      يا بخت من يشارك  
بنارها نسبتبارك      ونرجع منصوريين

**وتحديث عن المؤتمرات الشعبية والمجتمعات التي كانت تعقد في كل مكان :**  
شفت اجتماع سياسي      كلماته نعم حماس  
ولا فيش على اده كراسى      من كتر ما فيه ملابس

**ومجذب حركات التعمير والاصلاح من زراعي واجتماعي :**  
يا صحراء لهندس جى      يسيكي بعيون المى  
والصخرة تتبع بريال واشوى

**ونادت على العرب واستلهمت التاريخ وتغنت بال المقدسات وتحديث عن الامجاد في مصر والعالم العربي على السواء .**

**والاغنية العربية في تعبيرها عن اللحظة تؤدي دورا مختلفا تماما ،**  
عن الدور الذي تؤديه الاغنية في الغرب . وقد يكون السبب في ذلك راجعا  
إلى تاجج عاطفة العرب وقد يكون راجعا إلى عدم كتابة الكلمة المكتوبة في  
مجتمعنا وقد يكون أشياء غير ذلك .

على أن الصفة الأساسية التي تميز الاغنية المعاصرة كجنس أدبي  
مرید من نوعه وتعطيها حيويتها الدافقة وشموليتها على التأثير هي أنها  
تقوم على ما يمكن أن نسميه هنا **تعبيرية الامة مجتمعة** ، فمقولة الفصحي  
والعامية تلك التي فرقت بين أبناء المجتمع العربي الواحد واقامت السدود  
النفسية والحضارية بينهم – تلك المقولة في الاغنية غير غير ذات موضوع .

**هل توقف أحدها مرة ليفكر في نوعية اللغة التي كتب بها « قمارنة  
الفنjan » ان كانت فصحي او عامية ؟**

لقد ازاحت الاغنية المعاصرة في تجاوبها مع الواقع العربي  
 حاجز الأمية فجمعت حولها جماهير الشعب ، فارتقت مעםهم الى  
مستوى الحديث وخلدت بالتعبير الحقيقي عن مشاعرهم ويعينا عن الافتعمال  
اللغوي اللحظات الحاسمة في تاريخ الامة فاستطاعوا في لحظة الرفض أن  
يصبحوا مما وبلسان مشترك :

الله اكبر فوق كيد المعتدى      والله للمظلوم خير مloid  
انا بالبيتين وبالسلاح سائندى      بلدى ونور الحق يسطع في بدا  
قولوا معى قولوا معى      الله اكبر الله اكبر  
الله فوق المعتدى

## هل هذا فصحى أم عامية؟

### سؤال غير وارد .

لقد نجحت الاغنية المعاصرة وحدها ودون غيرها من الاجناس الادبية الاخرى ( حتى المسرح ) في ان تصل الى كل طبقات الشعب وأن تجمعيهم حولها وعلى قدم المساواة . وهذا انجاز يكاد يشبه المعجزة في امة كانت نسبة الامية فيها حتى عهد تربيع ٩٠٪ . ذلك انه ( فيما عدا ترتيل القرآن الكريم ، وخطبة الجمعة والمدايحة النبوية بالنسبة للفالبية المسلمة ) لم تتسع لطبقات الشعب العربي على طول تاريخها ان تجتمع كلها حول عمل قومي واحد ، بكل ما يحمله هذا الحرمان من اغتراب وفرقة فكرية .

لم تكن المشكلة اساسا مشكلة الفصحى والعامية كما يصورونها ( والاستمتاع العام بترتيل القرآن خير شاهد على ذلك ) ، ولكنها كانت دائمة ولا تزال مشكلة الامية ، ومعضلة النفاد من خلال الكلمة المكتوبة . ومن المفارقات اتنا كثيرا ما ننسى هذه الحقيقة : فنرى عبد الله النديم في الماضي يفرد في جريدة قسما خاصا يكتب به بالعامية « من أجل الاميين » ! بل نسمع واحدا من مقدمي برامج حمو الامية في التليفزيون يطلب من مستلمي برنامجه أن « يكتبوا » له عن مشاكلهم وآرائهم !

ان « ولد الهدى » و « الاطلال » و « رباعيات الخبام » و « يا سماء الشرق » و « جبل التوبات » وغيرها ، وغيرها لم تنشر الفصحى بين طبقات الشعب كما يحلو للبعض ان يقول . ذلك ان الجماهير العريضة قد تجاوالت معها لحظة سماعها دون انتظار لكي تتعلم شيئا من أحد . وما قامت به هذه الاغانى ومثيلاتها بصورة اساسية هو أنها رفضت دعوى أمية اللسان لدى من كان نصيبيهم في الدنيا أمية القلم . لقد تجاوزت الكلمة المطبوعة فوصلت مباشرة الى ضمير الامة .

وإذا كانت الاغنية المعاصرة قد تجاوزت مقوله الفصحى والعامية فان من غير المفید ، بل من الخطأ المنهجي ، أن تقسم من حيث لغتها - كما حدث بالنسبة للشعر - الى فصحى وعامى فليس هناك تفريق على اساس اللغة لا في الموضوعات ولا في المطرب ولا في المستمع ولا في

الملحن ولا حتى في المؤلف . نعم عبد الوهاب يغنى لشوقى في النيل  
من العami :

حليوه اسمر	النيل نجاشى
ذهب ومرمر	عجب لللونه
يسبح لسيده	ارغوله في ايده
يسارب زيده	حياة بادنا

وام كلثوم تغنى في النيل ولشوقى أيضا ولكن من الفصيح هذه المرة :  
من اي عهد في القرى تتدقق وبأى كف في المدائن تغدق

ومحمد عبد الوهاب يغنى أيضا في النيل لمحمود حسن اسماعيل من  
الفصيح :

مسافر زاده الخيال والسرور والعلاء والظلال  
ظمآن والكاس فى بيته والحب والفن والجمال  
وكلها اغان يطلبها ويستمتع بها المصريون على قدم المساواة .

بل ان تجاوز الاغنیة لمقوله الفصحى والعامية وتجاهلها لما بينهما  
من فروق قد وصل الى حد استخدامها لهذين اللونين في الاغنیة الواحدة  
جنبا الى جنب :

ذهب الليل طلع الفجر والعصفور صو صو صو صو  
شاف الاطة آل لها بسبس آلت له نو نو نو نو

واستخدام الاغنیة المعاصرة لاشكال التعبير العربي من فصيح وعامي  
على قدم المساواة قد ادى الى ظهور صفات لغوية جديرة بالتسجيل  
والفحص :

مثلا من الابواب النحوية الصعبة التي اختصت بها الكتب الازهرية  
باب طالما تقاده الاساتذة واستغلق نهمه على الطلاب هو ما يسمى بباب  
«التنازع في العمل» . وتمثل له الكتب بـ «يحسنان ويسيء ايناك» .  
ومن القرآن «آتونى افرغ عليه قطراء» . وقد استهدفت خطط الاصلاح  
النحوى التي وضعتها لجان المجمع ووزارة التربية هذا الباب بالحذف .  
ولا حاجة الى القول بأنه لا يدرس لقلميذنا بحجة انه «معاذلات نحوية لا  
تمثل اللغة المستعملة» . ومع ذلك فاتتنا نرى الاغنیة المعاصرة تستخدم  
نموذجا رائعا من هذا التركيب الذي يفترض انه نادر وخاص بالفصحي  
القديمة . تستخدمة الاغنیة وباللغة العامية في مطلع اغنية من اقوى الاغانى  
التي ظهرت في العصر الحديث :

النا حاتبني وادى احنا بنينا السد العالى  
يا استعمار وبابديننا بنينا السد العالى

وللاغنية المعاصرة باعتبارها جنساً ادبياً مستقلاً - فوق ما سبق -  
خصائص أخرى تميزها عن غيرها من الاجناس الادبية :

من هذه الخصائص استخدامها للخطابية تلك الصفة التعبيرية  
التي يستخدمها كاتب المسرحية بحذر شديد والتي يتجنبها الاديب في الاجناس  
الاخري بصورة عامة . ذلك أن اتصال الاغنية المباشر بجموع الشعب  
( وبدون تدخل من كلمة مطبوعة او اخراج مسرحي ) وتناولها كل تضييه  
بدون حدود يتبع لها من المواقف ما تصبح فيه الخطابية احياناً اداة فنية  
مؤثرة .

وفي اغنية « السد » بعد أن يتم الكوبليه الاول تتوقف الموسيقى  
تماماً ويكت عبد الحليم « ع » عن الغناء وينادي على الجمهور « ج » ( ممثلاً  
في شخص الكورس ) ويتحدث معهم بعبارات حماسية ذات ايقاع خطابي  
ملتهب :

ع - اخوانى !

ج - هيـه !

ع - تسمحوا لى بكلمة ؟

ج - هيـه !

ع - الحكاية مثل حكاية السد .

حكاية الكفاح اللي ورا السد .

حكايتها احنا .

حكاية شعب للزحف المقدس أم وسار

شعب زاحف خطوطه تولع شرار

شعب زاحف وانكتب له الانتصار .

ع - تسمعوا الحكاية ؟

ج - بس الهم البداية .

و عند هذه النقطة تستأنف الموسيقى ويعود عبد الحليم للغناء مرة  
اخري .

ودور الكورس في الاغنية المعاصرة من العناصر ذات المغزى العميق :  
ذلك ان الاغنية تقوم على التلاحم مع السامع ، بل والنطق بلسانه وهي  
تدعى ان المشاعر التي تسرى فيها هي محصلة جماعية ولذلك نالمغني يشارك  
مستمعيه ( وهو مثله وشعروا بشعوره ) ويطلب منهم ان يرددوا اغنتيه  
( وأغنتهم ) ويتغنو بها . ولذلك فشيوع الاغنية وانتشارها واعادة طلبها  
والدندنة بها في الشارع وفي المطبخ وفي الحمام وعلى السلالم ومن النوافذ  
وفي الامسيات وفي العصمارى دليل تجاوبها مع روح الجمهور ، والكورس  
بمثل الجمهور بصفة غير مباشرة ، ويمثل تجاوبه مع المغني : الجمهور الذي  
سمع ووعى وتجاوب وردد وانتظم في روح الاغنية وعاشها .

ولا يتم اي من ذلك ، ( او بعبارة اصح نلاحظ ان النماذج الناجحة من  
الاغاني لا يتم فيها اي من ذلك ) بصورة عشوائية . بل نرى هناك خطة من  
نوع ما لكيافية استخدام الكورس تحاول ان تنفق مع طبيعة الموضوع

اساساً ومع مدى اتساق كل ذلك مع العناصر الأخرى . وعلى قدر الوعي بهذه الدواعي والمناصر يكون نجاح استخدام عنصر الكورس .

مقدار استخدام الكورس في الأغنية يتم – كما نلاحظ – بمقاييس مقاومة طبقاً لدرجة تمثيل المشاركة الجماهيرية في الأغنية وما تحمله هذه المشاركة من ممانع الشعور الجماعي ( من عاطفي أو حماسي أو ديني ... الخ ) :

فقد تكون المشاركة كلية فيما يسمى باغنية المجموعة وهي التي تنطق فيها الجماهير بلسان واحد وتعبر عن شعور مسادر بطريقة تلقائية عفوية دون قيادة أو ترديد لكلمات أحد . وأغنية « الله أكبر » ومناسبتها وموضوعها خير مثال على هذا النوع .

وقد يحدث أن يريد أحد المغنيين أن يغنِّي أغنية من هذه الأغاني التي من حقها أن يغنِّيها الجمهور مجتمعاً . وفي تلك الحالة يلْجأُ الملحن ( بفضل أجهزة التسجيل الحديثة وما فيها من حيل فنية ) – يلْجأُ إلى مضاعفة صوت المغني بحيث تسمِّعه الآذن وكأنَّه مجموعة كاملة . وأجمل مثال على هذا النوع رائعة عبد الحليم حافظ من كلمات أحمد شفيق كامل وتلحين كمال الطويل :

خلال السلاح صاحي صاحي صاحي  
لو نامت الدنيا صحيت مع سلاحي  
سلاحي في أديا نهار وليل صاحي  
ينادي يا ثوار ! عدونا غدار !  
خلال السلاح السلاح صاحي .

والصورة الفالبة لمشاركة الكورس تقتصر على ترديد المطلع فقط . وأغراض هذه الطريقة متنوعة تبدأ من مجرد عمل « سنادة » لصوت ضعيف أو إعطاء المطرب فرصة التقاط انفاسه وتصل إلى تقوية الفكرة الرئيسية للاغنية مع كل إضافة يضيفها المغني مع كوبليه جديد .

ومن أحقى استخدامات الكورس تأثيراً ما يشبه الحوار الجماهيري مع المطرب حول الفكرة لتنمية الشعور الجماعي بها :

ع – فاكرين لما الشعب اتغرب جوه في بلده ؟  
ك – آه فاكرين !  
ع – والمحتل الغاصب ينعم فيها لوحده ؟  
ك – موش ناسيين !

ولا يلزم أن يكون الموضوع في هذا النوع وطنياً ، فاستخدامه في أغنية « جميل وأسمـر » لـ محمد فـندـيل (م) لا يقل جمالاً :

م – جميل وأسمـر  
ك – جميل وأسمـر  
م – شـفـلـ البـيـ ..  
ك – بـكـامـ نـظـرةـ

م — تأول سكر ...  
 ك — اول احلى ...  
 م — من السكر ...  
 ك — متين مرة .

ولكما كان استخدام الكورس مبنيا على فكرة تتصل بموضوع الاغنية ويخدم اهدافها كلما كان أشد تأثيرا . وأحسن ما وقع تحت ملاحظتي من هذا النوع أغنية القدس ( زهرة المدائن ) لفيريوز . فهذه الاغنية لا تسرى فيها عاطفة واحدة كما هو المعتاد في الاغانى . ولكنها تزدحم بالعواطف المتباينة التي عصفت بالشعب العربى عند سقوط القدس في ايدي المعتدى الاسرائيلي : الصدمة ... اليأس ... الغضب ... الفراغة ...  
 القهر ... الذكرى ... الابتهاج ... الحزن ... الاستمرار في الكفاح ... دور الكورس في هذه الاغنية مدروس ومخطط له بطريقة ظاهرة هذه العواطف . فالكورس لا يردد مطلع الاغنية ، ولا يكرر ذات العبارة في موقع مختلف ، ولكنه يتدخل مع كل نقلة من عاطفة الى عاطفة بعبارة صارخة بما تحس به الجماهير العربية :

.....

**وتمسح الحزن عن المساجد**

.....

**وسقط العدل على الداخل**

.....

**الغضب الساطع آت وانا كلی ايمان**

.....

**وسـيـهـم وجـهـ القـوـة**

.....

**بـأـيـدـيـنـا لـلـقـدـيمـسـ سـلامـ**  
**سـلامـ آـتـ آـتـ آـتـ**

تضافر عناصر الاغنية جميعا من كلمات وصوت ولحن وآلية موسيقية وكورس وحتى ملابس ورقصات مصاحبة ( في حالة الاغنية المصورة ) لخلق جو عام يسود الاغنية ويبعث فيها نوعا معينا من العواطف .... وعلى قدر نجاح عناصر الاغنية في محاكاة هذه الروح العامة وتعزيزها يكون تأثيرها على السامع والامساك بعواطفه وبالتالي نجاح الاغنية . وقد يؤدي اختلال عنصر واحد — ولو كان جانبيا — الى تدمير انسجام الاغنية ، وفك شعور السامع من اسرها :

اغنية محمد عبد الوهاب ( مين زيك عندي يا خضراء ) التي غناها قبل الثورة على لسان جندي مصرى يودع حبيبته — هذه الاغنية فقدت تأثيرها لدى السامعين وتعرضت لمجوم مريح لمدم انسجام الاداء الصوتى ( شديد الرقة — كما قيل ) مع ما يفترض في الجندي من الخشونة على الرغم من شاعرية الاغنية وانسانية التناول فيها .

اغنية « توب الفرح » المعذبة من كلمات مرسى جميل عزيز وغناء أحالم فقدت الكثير من سحرها لدى البعض بل ودخلت الى حيز الفكاهة مجرد ادخال عنصر الرجال في الكورس الذى كان عليه أن يردد :

### فاضل يومين يا توب والبس لك الطرحة

حركات الجسم واليدين بالذات من ادق الامور واكثرها اهمية في الاغنية المصورة . وقد قال مرة أحد مديرى الفرق الفنائية ( لمثله كان مدير فرقة البيتلز البريطانية الشهيرة ) ان ما يفعله المفنى بيديه قد يضعف من انسجام الجمهور مع الاغنية . ويكتفى ان نقارن بين « مسكة المتديل الشهيرة » لام كلثوم اثناء غنائها لقصيدة ولد الهوى ( وغيرها من الاغانى في حفلاتها العامة بالطبع ) وبين الحركات التي كان يقوم بها بيديه الاستاذ محمود ياسين اثناء القائه لهذه القصيدة بالذات في احتفال وزارة الثقافة بالعيد الخمسين لشوقى — يكتفى ان نجري هذه المقارنة لنرى قيمة هذا العنصر الذى قد يعده قليل الاهمية . وانا اعترف ان اندیح نراعي الاستاذ محمود ياسين في الماء اثناء قراءته لمطلع القصيدة وما تحمله هذه الحركة من معنى لا ينسجم مع جو القصيدة قد افسد على وعلى الكثرين الاستمتاع بقراءته الجيدة لهذا النص الجيد . ويبعدو ان ام كلثوم بما كان لها من حس غنائى وجماهيرى مرتفع كانت على وعنى كامل بهذه الناحية . ولعل « مسكة المتديل » كانت — الى جانب المعانى الاخرى التى تحملها — سدا لباب قد تأتى منه المشاكل .

اما الرقصات والمناظر التصويرية المصاحبة للاغانى في التليفزيون فما يقال في شأنها ان ما يقدم منها غير مدروس ولا يخدم الاغنية ، والكثير منها — وخاصة الرقصات — يشتت انتباه السامع ، بل ويضيقه في كثير من الاحيان .

والاغنية الناجحة قوة عاصفة . وفي المجتمعات غير القارئة بالذات يكون للتفنن ( لا للاستدلال المنطقي او المقلن ) اثر هائل في توجيه الفكر والسلوك . وعند قيام ثورة ١٩٥٢ كان من مطالبه الاساسية بعث طبقات الشعب التي طال بها الرقاد ( وخاصة في الريف ) من نومها ، ثم تجمعها بما في وحدة عاطفية وفكرية منسقة ومتصلة بمركز التوجيه في القاهرة . كان من الضروري لبقاء الثورة وتأمين ظهرها ان يصل صوتها للجماهير وخاصة الا٠٪٩٠ من وقفت الامية حائلاً بينهم وبين قراءة المنشير او استيعاب البيانات او التجاوب مع الكلمة المجردة .

وهكذا قام تعاون وثيق بين الثورة والاغنية منذ الوهلة الاولى . وعلى قدر ما خدمت الاغنية الثورة ومكنت لها نقد خدمت الثورة الاغنية ومكنت لسلطانها في النفوس . وليس لدينا على قدر علمي دراسة عن مكانة الاغنية في المجتمع المصرى ، ذلك انه لم يجر — بكل اسف — اي مسح اجتماعى حتى الان لتقييم دور الاغنية كعامل من عوامل التوجيه الشعبي او لمعرفة مدى تعلق الناس بها . ومع ذلك فانتنا نستطيع ان نكون فكرة عن مدى سلطانها على الجمهور اذا ما تذكروا الازمة التي احاطت بأغنية نجاة من كلمات نزار قباني ولحن محمد عبد الوهاب :

أيظن انى لعنة بيديه  
اليوم عاد كان شيئا لم يكن  
ليقول لى انى رفيقة دريه

انا لا افكر في الرجوع اليه  
وبراءة الاطفال في عينيه  
وبيانى الحب الوحيد لديه

لقد حدث بعد اذاعة الاغنية مرات عديدة ، ان فوجىء الناس بالاذاعة المصرية تك نجاة وبدون مقدمات عن اذاعتها . وقيل يومها ان نزار قباني قد أغضب الحكومة المصرية لسبب ما . ثم حدث ما لم يكن يتوقعه احد على الاطلاق : تنبهت اجهزة الدولة المختصة الى وقوع نوع من الازمة لا عهد للبلاد به . « ازمة فنية » سرت في طول البلاد وعرضها . وبين « للمسئولين » أن اختفاء الاغنية قد أحدث وراءه « فراغا » نتج عنه قيام « ازمة انتقاد » ولكن لسلعة من نوع جديد هذه المرة . « سلعة لم تدرج في قائمة السلع الاساسية ولا يتضمنها المخزون السلمي الاستراتيجي . « ازمة سمعية » — ان شئت — اقلقت الجمهور واخذت من الابعاد ما تأخذ ازمات اختفاء المواد التموينية من شاي وسكر وارز .

ويبدو ان الامر بلغ من الخطورة حدا جعل المسئولين في وزارة الاعلام — كما قبل يومها — يفكرون في « دواء بديل ». جاء الجواب في أغنية من ذات المحن ( عبد الوهاب ) ولذات المطربة « نجاة » ومن ذات الجو بل وفي صورة قصيدة تحاول ان تحاكي في رصانتها قصيدة نزار وتستخدم اللغة الفصحى ايضا ( هل هذا من قبيل المصادفة ! ) وان كانت من كلمات كامل الشناوى :

لا تكذبى انى رأيتكم معا	ودعى البكاء فقد كرهت الادماع
ما هون الدمع الجسور اذا جرى	من عين كاذبة فأنكر وادعى
عيناك في عينيه في شفتيه	انى رأيتكم انى سمعتكم
	في كتبه في قدميه

كانت هذه في رأى اروع ساعات الاغنية المعاصرة ، بل اروع ساعة في تاريخ الآداب في مصر على الاطلاق .

لقد صودرت في الماضي والحاضر أعمال أدبية عديدة ، وأشار ذلك ردود فعل بين المثقفين . ولكن لم يحدث ابدا أن شعرت سلطات المصارحة — ولو في حالة واحدة — بأنها قد خلقت فراغا نفسيا او فكريا عليها ان تسده بصورة من الصور الا في حالة الاغنية المعاصرة ... ريبة الثورة وصنعيتها ! لقد خرج فرنكشتاين على طاعة صانعه !

لقد تطورت الاغنية المعاصرة وشققت طريقها وأصبح لها مقوماتها الخاصة بها كجنس ادبى مستقل . وكانت الموصفات التى صيغ بها بديل أغنية نزار نوعا من الادراك التلقائى لهذه المقومات . هذه المقومات التى اكتسبتها بالمحاولة والخطا وبعidea عن ملحظة نقاد الادب وخارج اهتمامهم .

لقد كان هناك اتفاق صامت على ان الاغنية لا ترقى الى مستوى اهتمام النقاد ، ولعل هذا كان خيرا . فقد كان من الممكن أن يخضموها منذ البداية للاحظات صناعية مستوردة من مثل ما وجهوا به الشعر في العصر الحاضر . ومن يدري فربما كانوا قد نزعوا عنها ما أصبحت تتميز به من محلية وقدرة على التعبير المباشر عن روح الشعب وخصائصه الذاتية .

ومع ذلك كان في اهمال النقاد للاغنية في الماضي بعض الخير فانه ليس كذلك الان . فقد اصبح من الضروري ان نكتشف من خلال الدراسة الجادة للنماذج الناجحة والفاشلة على المسواء المقومات الاساسية لهذا الجنس الادبي الجديد ، وأن نضع بين يدي المتهمن بالاغنية لغة مشتركة يستطيعون أن يستخدموها عند الحديث عنها ، تماما كما يحدث بالنسبة للجانس الادبية الاخرى .

لقد قرات تحقيقا في جريدة المصوّر نشر في أوائل هذا العام ، للأستاذ بدوى شاهين عن ما يسمى « بالاسفاف والهبوط » في الاغنية المصرية ، واشترك فيه كثير من نجوم الغناء والتلحين والتاليف في مصر . وقد شعرت بعد قراءة التحقيق أنهم لا يجدون من المعايير النقدية الواضحة ما يجده نظارتهم من المستفيدين بالجانس الادبية الاخرى .

هل يمكن أن تستمر اقسام الادب وعلم النفس وعلم الاجتماع في كليات الآداب والاعلام بالجامعات المصرية في اغفال واحدة من أخطر أدوات توجيه الرأي التي شهدتها مصر والعالم العربي في العصر الحديث ؟

لقد كبرت الاغنية وشقت عصا الطاعة ورفضت ما فرضته اجهزة الرقابة الرسمية عليها — وعلى غيرها — من قيود ، فتجاوزت لجان الرقابة والاستماع في الاذاعة والتليفزيون ولجأت الى الاستديوهات وشركات الكاسيت الخاصة ، ولاذت بكتاريها شارع الهرم والنواحي الليلية وأصبحت الآن الانتاج القولى الوحيد الذي يجد له طريقا الى الجمهور دون رقابة من احد . وهذه علامة قوية — في رأيي — لا علامة ضعف وانحدار كما قرر كبار المستفيدين بهذا الفن في تحقيق المصوّر المشار اليه .

ان مصر بالذات مدينة للاغنية المعاصرة بالكثير . فقد اناحت الاغنية لمذهلة الامة التي فرقتها الامية طبقات وطوائف فكرية — اناحت لها ان تنفى معا في احلال اللحظات .  
ان الامة التي تنفى معا تبقى معا ما بقى الغناء .

**القاهرة — دكتور السعيد محمد بدوى**

\* الحلقة القادمة : دور الكلمة في الاغنية المعاصرة .

# التعلب !

فخرى لبيب

السيارة تixer بحر الرمال . تجتاز أمواج الكثبان . تجر خلفها ذيلا من غبار أصفر . اجلس داخلها مكوددا ، استند الى شاکوشى الجيولوجي ، احاول منع نفسي من ارتجاج لا مهرب منه ، فالصحراء بلا استواء . من بعيد يبدو ذلك البريق اللامع المتماوج ، سرابا يتلوه سراب فسراپ . خيام المعسكر بقع بيضاء ، سقطت في ذاك البحر الرملی اللا نهائي .

الشمس توسيطت . تربعت في موضوع الوائق المتمكن ، ترشقنا بسهام من اشعتها الناريه . الخيمه مصيدة ، تشويينا في صمت وتأني . اخترن ما شاعت وما استطاعت من حرارة ، منذ اشرقت « الغزاله من مكمنها ». انزع ملابسى ، اتعرى ، اغتسل في تراب استقر في نعومة لزجة نسوق الجسد . العرق ينثال ، يتbxر ، احس الضيق حتى الاختناق . الذباب الصحراوى نطمى الصفات ، ازيحه فيرتد بلتصق بالجلد من جديد .

الطعام ساخن دون موقد ، محشو بالرمال رغمما عنا . آكل قسرا دون رغبة . احس الاملاء دون شبع ، استلقى على سرير دون ان انام . استحم في عرقى دون اراده .

الغروب ونسمات خجلى بتهاوى . اقرأ خطاب زوجتى للمرة الخامسة ، « زوجى العزيز ... حاولت أن أوفق بين ما اتفقنا عليه وما لدينا ... ». لا جدوى . نحن نبيع أيام حياتنا بأبخس الإثمان . كل هذا الجهد ، والجزرة المعلقة أمام الحمار مازالت تسبقه .

يبدو موقع العمل متواصلاً بصورة فظة . امتزجت طبقات من رمال وطبقات وجبس وحصى واختلطت . بدت الطبيعة ، كأنها ناعت بما حملت ، فلقت بائقالها في هذا المكان ، دون ضابط أو رابط .

قررنا أن نخرج مع الفجر . نكسب في اليوم بعضًا من طراوته ، مع الشروق وصلنا قرب الموقع . فجأة ، انطلق أمام السيارة ثعلب رمادي اللون . كان سمياناً فخيمًا . خيل إلى أنه أضخم ما رأيت من الثعالب . قلت للسائق ، أسرع ، لاحقه ، لابد أن نناله . أطلق السائق نفير السيارة مدوياً . داس الوقود بقدمه ، فاندفعت السيارة . أسرع الثعلب . المسافة بيننا وبينه لا تزيد عن عشرة أمتار . امسكت السيارة من داخلها ، كأنني أدفعها . السائق يزيد المسرعة ، والثعلب أيضًا . حمى المطاردة تستولي علينا جميعاً . يجب أن نمسكه . أقتربنا من تل رملي ، استدار الثعلب فجأة . لف ليتخذ الاتجاه المضاد . هدأ السائق من سرعته . بدا يستعد للاستداره أيضًا . الثعلب يلهث ، يقف ليلتقط أنفاسه . شطح بي الخيال . تجسد حيآمامي . فهو رائع لزوجتي . هدية تسعدها . ثعلب بأكمله . كل هذا الجمال سوف يصبح ملكاً لها . لن يفلت . يجب إلا يفلت . عادت المطاردة . انطلق الثعلبمرة أخرى . زاد السائق سرعته ، أربعون ، ستون ، والثعلب أيضاً . ضاقت المساحة ثم عادت كما كانت . ثمانون . اقتربت السيارة حتى كانت تلامسه . بدا كأنما هو مريوط إليها ، يجرها . أطلق السائق النفير كالطلقات . حاول الثعلب الإسراع . أوشكت المبارأة على ختامها . ليس مما أن ندهسه . لن يصيب ذلك فرائده بالضرر . أكاد اسمع شهقاته اللاهثة . لحظات النهاية تنداعي . أحس سعادة جارفة . أمل ما سوف يتحقق .

فجأة ، اختفى الثعلب في باطن الأرض . تلاشى تاركاً سحابة غبار . كف حدث ذلك ؟ أكاد لا أصدق ما أراه . أوقف السائق السيارة عاد إلى الخلف . كان المكان حيث بدأ سباق الموت ذاك . بضع شجيرات ، وفتحات تنخر بطن الأرض . هنا منزله ، جحره ومواته . أسرعت والعمال بالمعاول نحيط به . قلت ، سدوا كل المنافذ ، ماعدا واحداً . تذكرت كل ما تعلمناه أيام الصبا نشعل ناراً أمام المدخل إلا مهرباً ، نكنن أمامه في انتظاره . معمول واحد وينتهي الأمر ، لن يفلت هكذا . كدت المس شعره الناعم اللامع . أكوام الحطب أعدت ، والنار اشتعلت . دفعنا الدخان من الفتحات . لن يلبث أن يخرج ، لن ينجو بجلده . الموت يتسلب إلى أسفل . الموت يمكن متربصاً من أعلى . الوقت يمر . حماسنا يبرد ، والشمس تشتعل . العمال ينظرون نحوى ، وقد خابت خطئي . قلت لابد من خروجه . قال أحدهم ، أو موته . هذا الدخان يقتل جملاً . جرجرنا هزيمتنا إلى السيارة .

نجر اليوم التالي ، اتجهنا كالمعتاد الى موقع العمل . أمل الا يكون الشغل قد اختفى . سنكون اليوم احوط من الامس . ساضع الرجال حول مأواه . لن يخدعنا ثانية . لن يختفى في بطن الارض مرة اخرى سوف تكون المعركة متكافئة .

عندها اقتربنا من مكمنه ، قال السائق ، انى اراه هناك ، راقدا في نفس المكان ، قلت ، اقف هنا ، ولينزل بعض الرجال . أحبطوا بجمره على مهل ودون جلبة قال احدهم واثقا ، لا تخش شيئا . لن يسمينا او يسمعنا ، فالريح في اتجاهنا .

تلصصت السيارة . دنونا ، اندفعنا نحوه في قوة ، والتفير يدوى . اطلق سيقانه دون ان ينظر تجاهنا عادت المطاردة وازداد الامل . المفاجاة اذلهته فانعدمه اتزانه . حدث نفس ما حدث بالامس ! استدار ، الا انه رأى الرجال رابضين حول داره ، في انتظاره . عاد مرة اخرى ينطلق الى الامام . احسست فيه بالشماتة . لن يمكر بنا وقد حاصرناه . اندفع نحو التل الرملي . ! اندفعنا وراءه في عزم واصرار .

بدت السيارة وكان هناك من يمسكها من الخلف . العجلات تدور في عنف وهى واقفة ، الاتربة حولنا ، كأننا في دوامة . وقمنا في مصيدة الرمال . غاصت السيارة حتى النخاع . كل شيء توقف . غادرنا اماكننا وقد تبخرت منا الامال . رأيته هناك اعلى التل ، واقفا يلمع في ضوء الشمس . كان ينظر اليانا دون عجلة . بدأنا والعمال في اخراج السيارة . عندما انتهينا ، وقد غمرنا احساس بالاحقاق ، نظرت الى قمة التل . لم يكن الفراء هناك ، فقط لمعان رمال تتموج كالماء .

### فخرى لبيب

---

#### \* فخرى لبيب \*

جيولوجي ومتجم وقصاص ، نشر اعماله الاولى في جريدة المساد ، استلهم تخصصه من تجربة طوبلة في مسع جيولوجي لمناطق شاسعة من مصر . عضو اللجنة المركزية لحزب التجمع الوطنى التقدمي الوحدوى .

# بعض الحقائق عن مصر وحضارة المتوسط

د. ليلى عنان

انعقد مؤخراً بمدينة « هامبورج » بالمانيا ، وأثناء شهر أبريل بالتحديد ، ندوة لحوار الحضارتين ، العربية والاوربية . تدخل هذه الندوة الثقافية ، في نطاق محاولات ايجاد رؤية صحيحة لكل من شاطئي البحر المتوسط للآخر ، الشمالي منه والجنوبي ، حتى يستطيع كل منهما فهم الآخر ، وتبادل الحوار الصادق والمثمر لكل من الطرفين .

تأتى هذه المحارلة ، وما تتضمنه من اعتراف لكل من شقى البحر المتوسط بالأخر ، باختلافاته وخصوصياته ، بل ويرفضه سيطرة أحدهما على الآخر ، سواء كان ذلك في الماضي بصورة عسكرية ، او في الحاضر ، بصورة ثقافية او اقتصادية ، تأتى هذه المحارلة ، بينما نجد بعض مثقفينا يتحدثون عن « حضارة البحر المتوسط » ، ولا يرون لمصر انتماء آخر او اطاراً آخر ، خارج حدود هذه « الحضارة » . وتجد هذه الدعوة تشجيعاً كبيراً من مثقفين غربيين ، يحضرون بينما للمحاضرة في الموضوع ، وكأن الهدف هو اقناعنا بفكرة لا تجد ، حتى في بلادهم ، من الاسس ما يعدها . وينبغي أن نفهم طبعاً ما يميز هذه « الحضارة » عن غيرها من حضارات ، مثل الحضارة الأوربية ، او الصينية ، او الامريكية . ونكون على بينة بكل ما تستند اليه من مقومات ثقافية وتاريخية ، هي ، في الحقيقة ، الواقع البدائي ، وال الاولى ، الذي يفضح الكاذب والمدعى . وما دامت الفكرة تربطنا بالغرب ، وما دام من يحاضر عنها – مثل المؤلف الانجليزي لورانس داريل – من الغرب ، فلنلتجأ للمنهج الغربي لدراسة فكرة « حضارة البحر الابيض المتوسط » ولن نلجا – ليطمئن محبو العلم والثقافة الفرنسية – الا الى معلومات مستقاة من كتب – غربية – ولذكراً ، لنزيدهم اطمئناناً ، قصة من أشهر قصص بداية عصر التنوير في فرنسا ، ومن اكثراها دلالة وعمقاً .

قصة «الضرس الذهبي» «لفوتنيل» (Fontenelle) (١٦٥٧ - ١٧٥٧) .

وكانت فكرة الاسترشاد بالواقع لتنفيذ أكاذيب الأسطoir قد بدأت تظهر بين مفكري نهاية القرن السابع عشر . كانت هذه الفكرة جزءاً من التيار الجديد لل الفكر الغربي ، الذي بنى على أساسها نهضته الحديثة وكل ما شاهده العالم من ازدهار في العلوم بعد ذلك ، ساعيته على السيطرة على كل القارات .

والقصة تحكي انتشار خبر طفل بذغ له ضرس من الذهب . فتنافس العلماء في شرح الظاهرة ، وتعددت المؤلفات في هذا الشأن ، وهاجت وماجت الاوساط العلمية عندما رد فلان من كبار الفلسفه على علان من كبار العلماء ، وقرعت الحجج وتبازرت الاقلام ، وقد سال من الخبر واستهلك من الورق ، للهجوم أو الدفاع عن هذه الظاهرة ، ما يكون مكتبة يكاملها . واذ بطيب مغمور يذهب الى الطفل ويفتح فمه ، ويكتشف أن للطفل ضرساً طبيعياً غلبه أهله بقشرة رقيقة من الذهب ... وانتهى الموضوع ..

.. وبذا موضوعنا ، نحن ، موضوع «الحضارة البحر الأبيض المتوسط» التي يقول البعض إننا ننتمي إليها . والحق يقال إننا شاهدنا آثاراً للحضارة الفرعونية ، وعرفنا الحضارة اليونانية ، وسمعنا بازدهار الحضارة الرومانية ، وباختفاء الحضارة القرطجية ، وبظهور حضارة عربية اندلسية .. أما حضارة «البحر المتوسط» ، فماذا تعنى بالضبط ، وعلى أي حثائق أو وقائع أو حتى آثار يستند المدافعون عنها لاثبات وجودها ، ولنبدأ مثل الطبيب المغمور في قصة «الضرس الذهبي» ، ولنبدأ بكلمة «حضارة» نفسها . ولنتعرف على الاقل على المقومات الأساسية للكلمة . ومعنىها بالعربية : «الإقامة في الحضر» ، اي في المدينة او القرى او الريف . وتعنى أيضاً : «مظاهر الرقي العلمي والفنى والادبى والاجتماعى» (المعجم الوسيط) . والكلمة الفرنسية *Civilisation* مشتقة ، هي أيضاً ، من الكلمة اللاتينية «مدينة» ، وأخذت معناها في القرن الثامن عشر مع «فولتير» ، الذي حاول دراسة وتاريخ قصة «حضارة» البشر . والكلمة يدخل فيها معنى «التقدم» و «مجموع الطبائع المشتركة للمجتمعات البشرية الاكثر تطويراً» . كذلك «مجموع الطواهر الاجتماعية ذات الطابع الدينى ، والاخلاقي والتكنى ، التي يشترك فيها اعضاء مجتمع كبير ، او مجموعة من المجتمعات» .

ومن البديهي ان الكلمة اكبر من ان تحصر في تعريف ذاته ، ولكل مفكر ان يضع فيها ، وهو يستعملها ، ما يراه ملائماً لفكرة ، وما يعيشه بكلمة «تقدم» او «تطوير» ولسنا بصد تعریف جديد للكلمة ، ولكننا نحاول جاهدين ، فقط ، حصر ما يقصده بعض المثقفين ، عندما يضعون سكان واحة سيوه مثلاً ، وسكان جبال إسبانيا ، في إطار حضاري واحد حاصل بالبحر الأبيض المتوسط .

وان كان هذا المفهوم لا ينطبق على عصرنا الحاضر ، بصورة نجة تكاد تجعل الفكرة مجرد وهم ، فقد تكون حقيقة تاريخية كان لها يوم مجد

في الماضي . وقد بـدا تاريخ مصر منذ أكثر من خمسين قرنا ، فـهل كان بينها عصر اشتراكـت نـيـه مجـتمـعـات الـبـلـادـ التي تـطـلـ على الـبـحـرـ الـأـبـيـضـ المتوسطـ — وـمـنـ بـيـنـهـاـ مصرـ — في ظـواـهـرـهاـ الـاجـتـمـاعـيـةـ ، سـوـاءـ كـانـتـ هـذـهـ الطـواـهـرـ «ـ ذاتـ طـابـعـ دـيـنـيـ أوـ أـخـلـاقـيـ أوـ عـلـمـيـ أوـ تـقـنـيـ» ؟

نـلاحظـ طـبعـاـ انـ القـامـوسـ الفـرـنـسـيـ الذـىـ أـخـذـنـاـ مـنـهـ تعـرـيفـ كـلمـةـ «ـ حـضـارـةـ»ـ (ـ وـهـوـ قـامـوسـ Gr~ard Roperiـ الشـهـيرـ جـداـ)ـ ، لـمـ يـذـكـرـ كـلمـةـ «ـ سـيـاسـيـ»ـ وـسـطـ مـظـاهـرـ مـقـومـاتـ الـحـضـارـةـ الـوـاحـدـةـ .ـ وـلـكـنـ كـلمـةـ «ـ اـشـتـرـاكـ فـيـ الـمـظـاهـرـ»ـ ، تـعـنـىـ عـلـىـ الـاـقـلـ ، نـوعـاـ مـنـ «ـ الـوـحدـةـ»ـ فـيـ التـصـرـفـ ، سـوـاءـ كـانـ ذـلـكـ عـلـىـ الـمـسـتـوـيـ الـمـالـيـ وـالـيـوـمـيـ ، اوـ عـلـىـ الـمـسـتـوـيـ الـثـقـافـيـ وـالـعـلـمـيـ .ـ

ولـنـبـداـ مـرـةـ اـخـرىـ مـنـ الـبـدـاـيـةـ ، وـنـسـائـلـ ، كـفـ يـكـونـ لـحـوضـ بـحـرـ بـهـ اـكـثـرـ مـنـ عـشـرـ بـلـادـ مـخـتـلـفـ ، حـضـارـةـ وـاحـدـةـ ، وـساـكـنـ الـمـدـيـنـةـ يـخـتـلـفـ عـنـ سـاـكـنـ الـرـيفـ فـمـاـ بـالـكـ سـاـكـنـ الصـحـراءـ وـسـاـكـنـ الـجـبـالـ ، اوـ سـاـكـنـ الـوـادـيـ وـسـاـكـنـ الـشـاطـئـ ، وـالـمـعـرـوفـ انـ لـلـبـيـئةـ الـجـفـارـانـيـةـ دـورـهاـ فـيـ تـكـوـيـنـ «ـ حـضـارـةـ»ـ ذـاتـيـةـ .ـ الـاـخـتـلـافـ كـبـيرـ بـيـنـ كـلـ مـنـطـقـةـ وـالـاخـرـىـ ، فـمـاـيـ تـشـابـهـ بـيـنـ بـلـدانـ الـشـمـالـ الـجـبـلـيـ وـبـلـدانـ الـجـنـوبـ الـصـحـراـوـيـةـ ، نـاهـيـكـ عـنـ سـكـانـ شـرـقـ الـبـحـرـ الـذـيـنـ تـجـدـ عـنـهـمـ كـلـاـ مـنـ الـجـبـالـ وـالـصـحـارـىـ !ـ

أـيـاـ كـانـ ، فـالـتـارـيـخـ فـيـ صـفـحـاتـ الـكـتبـ ، نـبـحـثـ فـيـهـ عـنـ لـحـظـةـ ، اـرـتـبـطـتـ بـيـنـهـ اـلـاـمـاـنـ الـمـخـتـلـفـ بـعـضـهـاـ بـيـعـضـ ، وـلـوـ بـصـورـةـ زـائـفـةـ — فـالـنـظـرـةـ السـرـيعـةـ لـاـ تـشـيرـ فـيـ اـوـلـ الـاـمـرـ ، الاـ إـلـىـ حـرـوبـ طـاحـنـةـ ، يـنـزـلـ فـيـهـاـ اـهـلـ الـشـمـالـ بـيـازـيـنـ عـلـىـ اـهـلـ الـجـنـوبـ كـثـيرـاـ ، وـيـطـلـعـ فـيـهـاـ اـهـلـ الـجـنـوبـ عـلـىـ اـهـلـ الـشـمـالـ قـلـيلـاـ .ـ وـفـجـأـ ، تـجـمـدـ الرـؤـيـةـ وـقـدـ تـوقـفـشـرـيـطـ الـاـحـدـاثـ الـمـتـلـاحـتـةـ ، عـنـدـ لـحـظـةـ بـعـينـهـاـ ، كـانـتـ كـلـ الـمـنـاطـقـ ، حـولـ الـبـحـرـ الـأـبـيـضـ الـمـوـسـطـ ، تـسـجـدـ فـيـهـاـ لـلـهـ وـاـحـدـ ، يـحـرـسـ صـورـتـهـ جـنـدـ مـدـجـجـوـنـ بـالـسـلاـحـ .ـ وـالـصـورـةـ ، صـورـةـ اـمـبـراـطـورـ رـوـمـاـ الـتـىـ هـزـمـتـ وـاحـتـلـتـ كـلـ شـوـاطـئـ الـبـحـرـ الـمـوـسـطـ ، شـمـالـهـ وـجـنـوبـهـ ، شـرـقـهـ وـغـربـهـ ، وـلـمـدةـ تـقـارـبـ السـبـعـةـ قـرـونـ .ـ

هـنـاكـ اـذـاـ لـحـظـةـ اـجـتـمـعـتـ فـيـهـاـ كـلـ هـذـهـ الـبـلـادـ حـولـ الـهـ وـاـحـدـ ، وـكـانـتـ مـصـرـ مـنـ بـيـنـهـاـ .ـ فـهـلـ شـارـكـتـ مـصـرـ باـقـيـ الـبـلـدانـ فـيـ «ـ حـضـارـةـ وـاحـدـةـ»ـ ، عـنـدـمـاـ كـانـ الـبـحـرـ الـمـوـسـطـ وـحـدهـ سـيـاسـيـ يـجـمـعـهـاـ نـفـسـ الـحـكـمـ الـعـسـكـرـىـ وـالـادـارـىـ ..ـ اـنـ كـانـ الـحـكـمـ الـعـسـكـرـىـ وـالـادـارـىـ ، كـافـيـاـ لـخـلـقـ «ـ حـضـارـةـ»ـ وـاحـدـةـ ؟ـ

سـنـفـرـضـ اـنـ حـضـارـةـ رـوـمـاـ كـانـتـ حـضـارـةـ هـذـهـ الـبـلـادـ اـنـثـاءـ اـسـتـعـماـرـهـاـ ..ـ فـمـاـ كـانـ الـحـالـ بـالـنـسـبـةـ لـمـصـرـ ؟ـ فـلـنـحاـولـ مـعـرـفـةـ حـقـيقـةـ الـعـلـاقـةـ ، بـيـنـ مـصـرـ وـمـسـتـعـمـرـيـهـاـ ، الـرـوـمـانـ ، وـعـلـاقـتـهاـ بـحـضـارـتـهـمـ ، اـنـثـاءـ اـحـتـلـالـهـمـ لـهـاـ .ـ كـيـفـ بـدـاتـ ، وـكـيـفـ اـنـتـهـتـ .ـ

وـلـكـنـ ، هـلـ كـانـتـ رـوـمـاـ هـىـ الـبـلـادـ الـوـحـيدـ عـلـىـ شـاطـئـ الـبـحـرـ ، الـذـىـ اـرـسـلـتـ اـلـىـ مـصـرـ قـائـدـاـ يـعـبدـ عـلـىـ اـنـهـ الـهـ ؟ـ فـلـنـنـدـ اـلـىـ الـوـرـاءـ ، وـمـاـ اـسـهـلـ قـرـاءـةـ مـاـ سـجـلـهـ الـاـولـوـنـ ، وـالـبـحـثـ فـيـهـ عـمـاـ يـؤـكـدـ — اوـ يـفـنـدـ — اـدـعـاءـاتـ السـيـاسـيـنـ اوـ الـنـفـعـيـنـ ..ـ اوـ الـحـالـيـنـ .ـ

يقول تاريخ العالم أن البحر الأبيض يتوسط بلادا كثيرة من قديم الزمان، كانت بعضها ، مصر ، دولا قائمة بذاتها ، وكان أغلبها — كالجزر اليونانية — دويلات تقوم حول — مدينة مثل أثينا — وقد غير الزمن في الكثير من هذه البلدان التي لا تعرف البحر المتوسط الا كحدود شمالية لها ، او كحدود جنوبية . وعاش سكان شواطئ البحر قرونا طويلة لا يعرفون الا السفن الصغيرة ، التي تجعل الانتقال من جزيرة يونانية الى اخرى ، ملحمة يتغنى بها الشعراء ، وأشهر هذه الملحم طبعا ، *مسطورة «جازون»* و *«أوديسية»* عوليس .. بينما روت لنسا جدران المعابد الفرعونية جبروت الملاحة المصرية في تنقلاتها من شواطئ مصر الى شواطئ فنيقيا . وقد حكت الأساطير الدينية من قبل ، كيف ذهبت ايزيس الى هناك تبحث عن جثة زوجها ، وكأنها ذهبت الى نهاية عالم لا يقدر على الذهاب اليه والعودة منه ، الا الله عاشقة ونبيه . كانت اذا كل من هذه البلاد ، لها في عزلتها ، طابعها الخاص الذي تفرد به بعيدا عن البلاد الأخرى ... ولأنك ، في هذا العالم ، للجانب الغربي للبحر .

ولو خرجنا من عالم الأساطير ، وعدنا الى تاريخ الواقع المؤكد ، وببدأنا في دراسة ما مر من اختار على هذه الواحة الافريقية المسماه — من بعد الفتح العربي — بمصر ، رأينا الحروب والاتصالات المستمرة والثمرة ، على مر السنين ، بالجيران الافارقة — من ليبيين ونوبيين — وبالجيران الآسيويين — من حبيشين وآشوريين — وما اطول الحدود المشتركة مع هاتين القارتين ... وما أصغر الحدود الشمالية اذا ما قورنت بها !

ولكن نجم الحضارة الفرعونية بدا في الانول منذ الاسرة الواحدة والعشرين — اي في القرن العاشر قبل الميلاد — وقد نرى في اعادة دفن واخفاء مومياءات فراعنة الماضي اعتراضا من الكهنة ، بضعف الدولة في حماية اثنين ما لديها من كنوز الماضي ، وأثار خلقتها الفنى والحضارى . وقد دأب بالفعل ، فراعنة ما بعد هذا العصر ، على الاستيلاء على ما خلنه الماضي من كنوز ، لتوظيفه من جديد ، بدلا من خلق الجديد، ونحت التماشيل . وقد يكون تزويع ابنه فرعون لملك غير مصرى ، لأول مرة في تاريخ الفراعنة ، من علامات ما وصلت اليه الدولة من تفكك في الحفاظ على تراثها ، والاعتراف بأنواع نجمها . وكان بالفعل اظهر دليلا على ضعفها ما تم من غزو آشورى على البلاد ، بعد ذلك مباشرة

وتبدأ اذاك اول علاقات مع اليونانيين النازحين من الشمال سواء كانوا قراسنة يغيرون على الشواطئ ، او مهاجرين يبحثون عن الرزق بعد ان ضاقت بلادهم باعدادهم المتزايدة . وكان فرعون يكون منهم فرقا مرتزة يضمها الى فرق المرتزقة الليبيين في جيشه ، للدفاع عن حدود مصر الصحراوية ، وحدود الدلتا بالذات . يحدث هذا في القرن السابع قبل الميلاد .. اي بثلاثة قرون قبل وصول الاسكندر الاقبر الى مصر . وكانت تجارة القمح والهجرة البشرية من اهم عناصر التعامل ، بين الملكة الفرعونية والجزر اليونانية ، على اختلاف سكانها وحكامها . وقد لعب الجندي اليوناني دورا مرموقا فيما دار من حروب بعد ذلك ، بل وفي الحروب الاهلية بالذات .

كان رد الفعل التقليدي الطبيعي للصريين ، ازاء هذا الغزو الشرى الاجنبى ، استياء يترجم بتمسك الصريين بكل ما ورثوه من حضارة الماضي – فيحاولون احياء آثار الماضي الجيد للتاريخ الفرعونى القديم ، والعودة الى ما كانت عليه الدولة القديمة « من تقاليد » ، ترجع الى القرن العشرين قبل الميلاد ، اي العودة الى ما كانت عليه الحياة من ثلاث عشر قرنا قبلهم ! وهكذا ، تحول الاله « سوت » الى الله للاراضى القريبة على وادى النيل ، وحرمت عبادته ، بينما اخذ الاهالى فى بناء المعابد على نفقتهم الخاصة . كان كل هذا تأكيدا لانتمائهم الى هذه الارض بالذات ، ورفضا لما يمكن يمكن ان يستحد على يدى المهاجرين اليونانيين . كان على الفراعنة مراعاة هذا الشعور الجديد ، وهم فى نفس الوقت فى حاجة ملحة الى مرتبطة يحضرون اليهم من بلاد الغربة .. واليونان بالذات .

كان بعد ذلك الغزو ، ثم الحكم الفارسى ، ومحاولة امير ليبى الثورة عليه بمساعدة قوات يونانية ، عرف وادى النيل بعدها نصف قرن من الاستقلال والرخاء والامان ، قبل ان يسقط مرة اخرى فريسة الغزو الفارسى المدمر . كانت ضراوة الهجوم متوجهة ، حتى يحل اليأس بالاهالى ، ولا يفكر مصرى واحد في الثورة على الحكم الاجنبى بعد ذلك .

ولكن هزيمة الفرس امام قوات الاسكتدر الاكبر ، جعلت منه المتصرف المطلق في كل الممتلكات الفارسية ، وكانت مصر جزءا منها .

ولكن الاسكتدر دخل مصر على انه ابن الاله « آمون » ، فاعتبره الصريون ، بتتويجه فرعونا عليهم ، مخلص مصر من استعمار فارسى مغرب ، دام عشر سنوات بلا هوادة . وهكذا دخلت مصر دائرة العالم اليونانى ، بتتويج ملك مقدونى فرعونا عليها ، بعد ان عاش فيها اليونانيون لمدة ثلاثة قرون ، كان لهم فيها مركزا كبيرا ، هو مدينة « نوکراتیس » ، ودون ان ينظر اليهم الصريون الا نظرتهم الى اجنبي ينزل ضيفا باراضيهم .

وبعدات علاقة مصر بالحضارة الاغريقية ، علاقة زائفة ، اذ انشأت مدينة جديدة اصبحت مركزا للوجود اليونانى في مصر ، ينافس « نوکراتیس »، ولم تلتزم هذه الحضارة بالصريين ، لأن فرعونها الجديد جعل من مدينة « الاسكندرية » ، عاصمة لواط بعيد ، به كل عواصم السابقة ، بمعابدها العتيقة وتاريخها الوطنى القديم .

ورث « بطليموس » من الاسكتدر ، صفتة كفرعون ، وبالتالي ، ورث ايضا الالوهية المرتبطة بالجالس على عرش مصر . اي انه قام بدور الحاكم المصرى كما كان اسلافه يقومون به ، وباحترام كل التقاليد المرتبطة بهذا المنصب ، حتى لقد كانت كل ادارته وكل رجاله من اليونانيين . نرى ان الاذدواجية بدأت على يد الاسكتدر نفسه ، الذى توج فرعونا على حسب التقاليد المحلية ، واعترف به اينا للاله آمون .. ولكنه انشأ مدينة خامسة به ، ولم يغير شيئا طبعا من سلوكه المقدوني . وهذا ما فعله البطالسة ، ولو انهم دأبوا على الزواج من اخواتهم حسب التقاليد الفرعونية القديمة ، وكان بطليموس الثاني أول من اعاد هذا التقليد . ولكنه اول من

حضر أيضاً العديد من الفلاسفة والعلماء والكتاب اليونانيين ، في نفس الوقت ، لمدينة الإسكندرية ، فبدأت الشهرة العلمية اليونانية للمدينة في عصره ، وقد أصبحت مكتبتها من أهم عناصر اجتذاب المثقفين .. اليونانيين ، ومن أهم الدلائل على أن حياة الوادي وسكانه ، بل ومثقفيه ، كانت تعيش بعيداً عن هذه « المكتبة » ، أن كل ما بني في هذا العصر – وحتى موت الملكة كليوباترا السابقة آخر البطالسة وأخر فراعنة مصر – لم يقدم الجديد في فن المعمار أو النحت ، وإنما كان فناً مصرياً أميناً – ونکاد نقول محنطاً لما سبق وأنشأه الفن الفرعوني من قبل . وخير مثال على قولنا هذا ، معبد « أدفو » الذي بني في القرن الثالث قبل الميلاد ، وهو لا يزال في حالة ممتازة ، لا نرى فيه إشارة واحدة أو خطأ واحداً ، يدل على تأثير جديد أو غريب بالنسبة لما سبقه من معابد ، ونفس الملاحظة تنطبق على معبد « نفرة » ، الذي طورته كليوباترا بعد ذلك بثلاثة قرون من الحكم البطلنسي ، وثلاثة قرون من الاعدام « الهليني » لمدرسة الإسكندر الفلسفية والعلمية . لا تنطق حجر من أحجاره ولا نقش من نقشه بفن جديد أو غريب على الفن الفرعوني القديم .

وكان العالم « الهليني » – وهو ما آلت بعد موته الإسكندر من مراث تقاسمه قواده – يحتل الجزء الشرقي من البحر المتوسط ، وتدور بين حكامه المعارك لمحاولة كل منهم الاستيلاء على جزء من أرض الآخرين . وكان الجيش المصري في معظمها مكوناً من اليونانيين والمقدونيين ، وقد درب المصريون على نفس فنون الحرب ، وارتدوا الزى المقدوني الجديد عليهم . ويبعدوا أن هذا الزى أقصى ما وصل إليه المصريون ، من وادى النيل ، في المشاركة في إدارة الـ« اليونانية » للإدارة البطلنسية . وقد كان شعب الإسكندرية هو الذى يثور على البلاط ويغير من حكم الساعة حسب أهوائه أو الظروف الطارئة أو المستجدة . وقد حدث الكثير من هذه الحررواب الأهلية المحصورة في المدينة لفرض ملكة على أخيها ، أو لتنحية ملك لصالح ابنه أو أخيه . ولكن جمهور المصريين كان يثور أيضاً بين فترة وأخرى على الحال العام ، فيرى الفرعون البطلنسي نفسه مجبراً على الاحترام العلنى لطقوس الدين الفرعونى ، وكأنه يعترف للمصريين بحقهم فى الوجود، من خلال احترام دينهم المحظى، احترام حضارتهم الخاصة بهم ، الموازية لما تعيش عليه مدينة الإسكندرية اليونانية .

كانت مدينة روما قد بدأت في ذلك الوقت في التحول إلى قوة ضاربة ، خاصة بعد أن استولت عسكرياً على كل أراضي شبه الجزيرة اليونانية ، وأصبح كل ملوك الشرق – شرق البحر المتوسط – يأتون بأمرها ، أملاً في حمايتها لهم . وسرعان ما أصبحت البطالسة من أشد الحكام في المنطقة برعاية « للصدقة » الرومانية الباطشة . خاصة أن الصراع على السلطة ، في داخل الأسرة نفسها ، أصبح هو الشغل الشاغل ، وقد يكون أهم علامات حكم البطالسة ، بعد بزوغ نجم روما العسكري . وبلاحظ أن التاريخ لهذه المرحلة عرف كله من خلال كتابات يونانية لا تجد إلا من تعصب لليونانيين ، ولا تحترم من البطالسة من يحاول التقرب من العنصر المصرى حتى أن كان أميناً على الثقاقة « الهلينية » ، في عاصمتها الإسكندرية . ولكن سلطان روما

كان في الزياد ، ولعبت كلوباترا لعبتها المشهورة على يوليوس قيصر للحفاظ على عرش مصر وحدها . وانتهت القصة بما هو معروف ، وكاد عرش روما ينتقل إلى الإسكندرية لولا الهزيمة العسكرية التي انتصرت فيها روما على جيوش وأسطول ماركوس – أنطونيوس .

وأصبحت مصر ، لأول وأخر مرة في تاريخها ، جزءاً من عالم مغلق هو عالم الإمبراطورية الرومانية ، الذي سيطر على كل شوط البحر الأبيض المتوسط .

حتى أن الرومان أطلقوا على هذا البحر اسم : « بحرنا Mare nostrum » ولم تبق نرة رمل تصل إليها مياهه ، خارجة على نفوذهم العسكري .

وقد استمرت إمبراطورية روما سبعة قرون ، وقد عرفت ، مثلها مثل كل الإمبراطوريات ، السقوط والاندثار ، حتى ان ذكرها بقيت حكاية براود الغرب ، وقد جسده « موسوليني » في لحظة ، اعتبرها الآخرون صورة من « جنون الفاشية » . ولم يمنعهم هذا طبعاً من محاولة تحقيق هذا الحلم لحسابهم الخاص !

ولكن ، أين الإسكندرية ، ومصر ، من الحضارة الهلينية والرومانية ؟

رأينا علاقة المصريين باليونانيين على مر القرون ، علاقة صداقة ، ما دام المد البشري من المهاجرين اليونانيين لم يقابله أى رد فعل عدائى من المصريين .

ورأينا اليونانيين يعيشون بالإسكندرية في عالم يكاد يكون مغلقاً عليهم ، ولم نر على الرغم من اشتهرار وازدهار الفلسفة والعلوم بالإسكندرية ، أسماء مصرية واحداً ينبع فيها ، ولا المصريين يكتبون ، أو يتحدثون ، باليونانية . وكان الفرعون البطلسي يقوم بواجبه كملك مصرى ، يلعب الدور المطلوب منه في إطار تقاليد احترمها الشعب من قديم الزمان ، ولم يحاول أن يخلط اليونانية بالمصرية ، أو يتدخل بأى عنصر غرب في أى من مقومات الحضارة الفرعونية ، وإن استعمل أساساً بموظفيين يونانيين ، علاوة على الموظفين المصريين . ولذا ، حق على المصريين اعتباره فرعوناً مصرياً ، وقد رأوه يحترم كل تقاليدتهم ، بل ويقدس كل آهتمام . وإن كان بالجيش غالبية من اليونانيين والمقدونيين بالذات ، فالأمر ليس جديداً على تاريخ الفراعنة ، الذين استخدموهم مرتفقة من قبل .

وازدهرت الإسكندرية كبوتقة يحج إليها علماء وفلاسفة العصر ، وكانت آثينا إذاً هي منوار الأدب في عالم البحر المتوسط الشرقي . وعندما أستولت روما على اليونان ، تبنت ثقافتها حتى قيل أن الغازى كان رومانيا ، ولكن المنتصر كان أغريقياً . فاستمر الحال بالإسكندرية – منافسة آثينا – على ما كان عليه قبل سقوط مصر بمماتها كلوباترا .

أخذت روما من اليونان ، أساطيرها ودينها ، بل وبنائها ومهندسيها . وطورت الفن الروماني الجديد كل ما أخذه من اليونان ،

حتى أصبحت الثقافة الغربية الحديثة لا تصل ، في جذورها ، بين ما تسميه « بالأنسانيات الأغريقية - الرومانية » ، وعرفت الإسكندرية في هذا العصر ، شأنها في ذلك شأن بلاد العالم « الهميكي » . الوجود العسكري الإداري الروماني . واستعادت المكتبة الشهيرة مكانتها بعد أن احرقها في المرة الأولى ، يوليوس قيصر ، عندما كان محاصرًا في المدينة . ولم يتغير الحال كثيراً بالنسبة للمصري ، الذي عاش بهذا العصر ، كما عاش محمد البطالسة ، وكذلك ، بثقافته ، ودينه ، وتقاليده ولفته ، على خط مواز تماماً للخط الإداري . وكل من الطرفين له لفته بجميع معانى الكلمة . وكان لكل منها محاكمه ، وقضائه ، وقوانينه ! وأعتقد أن في استطاعتنا استعمال كلمة « حضارته » في هذا المجال ! حتى إذا ما استعار اليونانيون من المصريين عبادة بعض آلهتهم ، مثل عبادة « إيزيس » أو العجل « إبيس » ، رأيناهم قد حولوا هذه العبادات إلى ديانة خاصة بهم ، لها أثراً وامتداداتها ، حتى الآن في الثقافة الغربية ، وريثة الحضارة الهميكي . ولا نجد لاي من الآلهة المصرية الأخرى ، التي لم يتبناها اليونان أو الرومان ، أثراً في أي بلد آخر خارج مصر ! مكان لكل من البطالسة وبطانتهم اليونانية من جهة ، والمصريين من جهة أخرى ، عالمه الخاص .

واستمر الحال هكذا ... حتى الفتح العربي !

عرفت مصر سبعة قرون من الاحتلال الروماني بالفعل - وكانت بالفعل جزءاً من الإمبراطورية الرومانية ، التي وحدت جميع الشعوب المطلة على البحر المتوسط . ودارس كل بلد من هذه البلاد ، لا يستطيع أن يتجاهل الدور الذي لعبه الاستيطان الروماني فيها ، خاصة إذا كانت تعيش في الأدغال قبل وصول الحضارة اللاتينية إليها ، مثل قبائل السلت والجرمان والفال وغيرها من سكان شبه الجزيرة الإيبيرية . ولكن الحال في مصر كان مخالف تماماً .

فالتفير الوحيد الذي طرأ على مصر بوجود الحند الرومانى كان إدارياً بحتاً ، مما له دلالته بالنسبة لقضيتنا . وله أسباب تشرح هذا التصرف الفريد من جهة روما الفاتحية المستعمرة .

استمر الحال مع الاستعمار الروماني ، الذي آراد إلا ينقطع القمع الذي كان يفرق أسواق روما ، آتياً من وادي النيل . نحافظ المستعمر على نفس النظام السابق ليضم نفس النتيجة ، لتشتمر مصر في دورها ، كأهم مصدر للقمع - وما دام النظام السابق - الذي عرفته مصر لعدة قرون - يوفر هذا الانتاج ، فعلى الإمبراطور الروماني أن يتولى شخصياً شأن هذه « العزبة » ، التي أصبحت من الممتلكات الخامسة لامبراطور روما ! وهكذا خرجمت مصر من نظام المستعمرات الرومانية واداراتها المنتشرة على ضفاف البحر الإيبيرى المتوسط ! مما يشرح قلة الآثار الرومانية في مصر ، على الرغم من استعمار دام قرون سبعة .

آثار قليلة انحصرت في كل من الاسكندرية والفيوم ، علاوة على بعض الاضافات في المعبد ، حيث كان النمط الفرعوني هو المتبع ... والمحتزم . ولم يخلق الوجود الرومانى في مصر اى فن — او حضارة ! — جديدة او خاصة به . والآثار التي تركها هذا الاستعمار لا تقارن طبعا بكل ما خلفته الجيوش الرومانية في كل دول اوروبا منذ غزو يوليوس قيصر لها . وقد انشأ الجيش مراكزه الأساسية التي تحولت الى عواصم بعد ذلك ، ولعل من أشهرها مدينة فيينا بالنمسا — وهي « فندبونا » الرومان — وباريس بفرنسا — وهي « لوتيسيا » الرومان — ولندن — بانجلترا — وهي لندنوم الرومان — ... وغيرها ! وقد ترك الاستعمار الرومانى في كل هذه البلاد ، طرقه وقوانينه ورجاله ولغته بل اسمه ، حتى ان بلدا مثل فرنسا ، التي كانت تعرف ببلاد « الفال » ، عاشت بعد غزوها ما يسمى بالعصر الفالى الرومانى ، قبل ان تفمرها جحافل « الفرنك » الجermanية ، فتحتتحول الى مقاطعات تتحدد على مر الايام لتصبح « مملكة فرنسا » ... وما هذا الامثل لما حدث لغالية دول اوروبا التي تتحدث كلها باللاتينية مع الرومان ، ثم بمشتقات هذه اللغة حسب تطور ما في كل منطقة جغرافية !

ولم يكن للاستعمار الرومانى اي تأثير من هذا النوع على مصر ، التي ظلت على ما هي عليه منذ مئات بلآلاف السنين . زاد عليها فقط ان « المواطن الرومانى » أصبح بينها فئة جديدة ، لا يبدو انها اثرت بصورة ما على سيرها مورها . واحسن دلالة على ذلك ان اللغة اللاتينية نفسها لم تحل محل اليونانية في المعاملات الادارية المصرية الا في القرن الرابع بعد الميلاد .. اي بعد الفزو والاستعمار باربعية قرون ! ولا يبدو انها تركت حتى اثرا يذكر في اللغة القبطية نفسها .

كذلك كان الحال بالاسكندرية . لقد استعمرت في عهد الرومان بصفتها السابقة ، « مدينة يونانية » ، لها مجلس شيوخ خاص بها ، كما كان نهج المدن الكبرى في الامبراطورية الرومانية وكانت — لأنها اهم مركز ثقافي في المنطقة — من اهم المراكز ايضا لاستقبال مبشرى الدين المسيحى الجديد في عهده الاول . وقد نزل بها ، وبشر فيها ، القديس مرقس ، أحد كتاب الانجيل الاربعة وعندما سمع الامبراطور قسطنطين بالدين المسيحى ، أصبحت الاسكندرية ايضا ، بصفة مركزها الثقافي ، اهم مركز لبلورة الدين الجديد — وقد ازدهرت فيها المناقشات والفرق والطوائف والبدع . كانت الارض التي عرفت مثلا تداخل الفلسفة اليونانية مع فكر الدين المسيحي بفضل تعاليم الفلسوف الرومانى « افلاوطين » ( حوالى سنة ٢٠٥ - ٢٧٠ م ) ، وكانت مثلا وطن « اريوس » ( ٣٣٦ - ٢٥٦ ) الذي رفض الوهية السيد المسيح ، وابتدع مذهبها لا يرى فيه الا بشرا من الانبياء — كذلك اصبحت الاسكندرية ، بصفتها العاصمة واهم مدينة ثقافية ، المكان الذى يعتبر اساقفته اهم اساقفة البلد

فكان الدور الريادي الذى لعبه القديس «أنطونيوس» (٢٩٥ - ٣٧٣)، استق الاسكندرية ، قبل أن تنفصل الكنيسة القبطية - الوطنية - عن كنيسة الشرق البيزنطية - وقد اختلفت كل منها في تفسير وتحديد طبيعة المسيح ، فما كان من المصريين الا اعلن انفصالم عن كنيسة المستعمر ، الذى أخذ يعاملهم بنفس القسوة التي كان يعامل بها الرومان ، من قبل ، مسيحي العصر الاول للمسيحية ! وأصبح للبحر المتوسط ثلاث كنائس مسيحية ، بثلاث مذاهب مختلفة ، لكل منها عاصمته و «البابا» الخاص به .

وكان الفكر الوثني ، الذى عرف ازدهاره في الاسكندرية «الهلينية» قد بدأ يختضر تحت ضربات المسيحية المنتصرة ، وقد اعتبر رجم «هباشيا» (٤١٥ - ٣٧٠)، استاذة الفلسفة والرياضيات اليونانية ، بجامعة الاسكندرية ، تحت حجارة المسيحيين ، رمزاً لنهاية عصر وبداية عصر جديد . وقد بدأ بالفعل استاذة الفكر والعلماء يهربون من الاسكندرية خوفاً على حياتهم ، حتى احرقت المكتبة الوثنية مرة ، سنة ٣٩١ م . ومع نهاية القرن الخامس ، كان المصريون يدينون كلهم بالدين المسيحي ، خاصة بعد أن هرب آخر كهنة دين الفراعنة من معقلهم الأخير في جزيرة نبلة بجنوب الوادى .

ولم يعد للاسكندرية ذكر خاص حتى دخول العرب مصر ، وتحصين ما تبقى من الجنود الرومان البيزنطيين بها (٦٤٢ م - ٦٤٦ م)، فاصبح تاريخها بعد ذلك جزءاً من تاريخ «مصر» العربية ولم تعد عاصمة البلاد بعد ذلك . أصبحت الشفر المشهور الذي نعرفه ، والذي يعتظر غالبية التجارة الخارجية ، في مناسبة محلية مع ثغرى رشيد ودمياط . وهذا التاريخ معروف كجزء من تاريخ مصر ، والدور الذى لعبته التجارة الخارجية ، ومشاكلها ونتائجها على الاقتصاد بل والتاريخ المصرى كله .

.. حتى أصبحت المركز الرئيسي لتسويق القطن الى اوروبا في العصر الحديث . وسمحت قوانين مصر الخديوية ، لجاليات أجنبية ، اغلبها يونانية وایطالية وانجليزية ، سمح لها بالحياة النعمة في بلد غريب عليهم وهم غرءاء عليه ، ولكن لهم فيه مطلق الحرية والسيطرة ، بما في ذلك من اتباع قوانين خاصة بهم ومحاكم يهربون فيها من السيادة المصرية . واختارت غالبية هذه الجاليات مدينة الاسكندرية مركزاً لها ، لأهميتها التجارية . والحقيقة أن تعداد الأجانب بها لم يتجاوز نسبة العشرة في المائة من مجموع سكان الشفر . ولكن الحقيقة الأخرى ، هي أن امكانيات هذه الجاليات ، المالية والثقافية والتجارية ، سمحت لهم بخلق عالم خاص بهم ، لا علاقة له بمصر ولا حتى بالمصريين المقيمين في الاسكندرية نفسها ! وكان لهذا المجتمع طبعاً نشاطه الثقافي الغربي البحث ، حيث لا تسمع اسماء مصرية ولا كلمة عربية ، حتى ولو كان بعض المصريين يجدون أبوابه مفتوحة لهم . وشروط القبول في هذا العالم تتلخص في كلمة واحدة ، هي «التغريب التام» ، على الأقل إثناء وجود المصري فيه . كان هذا العالم يرفض مصر - ديناً ولفة

وثقافة . . . اي « حضارة » ! — من جهة ، ومن جهة اخرى ، لا يعرف لنفسه وطنا آخرا غير هذا الثغر الذى سمح له بتكوين ثروات طائلة ، كان من الصعب الوصول الى امثالها في الغرب . وقد يفهم القارئ المغربي بعض مقومات هذا العالم الخاص بكل مجتمع متغرب ، يخلق لنفسه جنة مصطنعة ، في المستعمرات المطحونة ، يفهم ذلك المناخ لو قرأ التهويات الفنية للكاتب الانجليزى « لورانس داريل » ، التي الفها تحت عنوان « رباعية الاسكندرية » . وكان لهذا المجتمع كتابه وشمارؤه ، وقد أصبح أشهرهم اليونانى « قسطنطين فافى » الذى توفي سنة ١٩٢ . ويعجب القارئ العربى — ويعجب اكثر المواطن المصرى — لما يستنتاجه الغرب من مثل هذا النشاط ، الذى لا يتوجه بحديثه الا الى الغرب ، ولا ينتهي الى ارض الاسكندرية بشيء .

في بعض الغربىين يرون ان الاسكندرية تنتمى الى الغرب — ! — لأن نشاط الجاليات الأجنبية بها ، والخاص بهم — هذه الجاليات التى لم تزد نسبتها في يوم على العشرة في المائة من سكان الثغر — كفيلة بتعميلهما الى مدينة منفصلة عن ارضها ووطنهما ، وجهمها يطل الى الشمال ولا علاقه لها بما يدور في ظهرها من احداث ! وكان مدينة « مرسيليا » في جنوب فرنسا ، مثلا ، التي انشاهما في القرن السادس قبل الميلاد ، بحارة يونانيون من آسيا الصغرى ، وتعيش فيها الان جالية جزائرية مهمة ، لا علاقه لها بفرنسا ، ولا تنتمي الا لشمال افريقيا !

ولا يذكر في هذه الحال طبعا التاريخ المغربي الوطنى لمدينة الاسكندرية ، منذ الحملة الفرنسية ، وحتى منذ الحروب الصليبية ، حتى يومنا هذا — ولكن ، يذكر دائمًا أنها كانت — في يوم — يونانية الامل ، يونانية الفلسفة ! ونفس المنطق هو الذي جعل « موسولينى » يحاوّل الرجوع الى امجاد روما العسكرية القديمة ، حول البحر الابيض المتوسط ، والمستوطنيين اليهود الى ارض فلسطين ، التي كانت يوما ، منذ الفى سنة — اي عشرين قرنا ! — ولبضعة قرون ، مملكة يهودية !

لو اتنا ابمعنا هذا المنطق ، لاصبحت كل من مصر وإنجلترا وليدة نفس الرحم ، وقد استعمرت روما انجلترا لمدة ثلاثة قرون . . . لماذا اذن رفض مكرة مصر العربية ، وكانت مصر جزءا من الامة العربية سياسة وحضاره ، لمدة تسعة قرون ؟ او مصر العثمانية ، وقد كانت مصر جزءا من الامبراطورية العثمانية لمدة اربعة قرون ، وتركت قطعا من الآثار اكبر مما ترك اليونان والرومان مجتمعين ؟

الغريب طبعا ان الذين يتحدثون بهذا المنطق ، لم يجدوا ما يختارونه من بين هذه « الانتماءات » ، الا اقدمها في الزمن ، وأقلها تأثيرا من حيث الآثار والنتائج . فلو قارنا ما تركه اليونانيون والرومان بما تركته « الحضارة » العربية ، او الحكم العثمانيون ، لعجبنا لقلتها . والحق يقال ان جلباب الفلاح المجرى منقش على جلباب رعاة الغنم اليونانيين بعد ان تخلص من حزامه ، وأن « الطنبور » ادخله العالم اليونانى الى الريف المصرى . . . هل معنى هذا اتنا يونانيو الحضارة ؟ لقد ترك لنا تدمير المكسوس معرفة عجلة الحرب ، وتربية الجياد ، والفرس ، ومع تخريجهم لمصر في

غزواتهم المتلاحقة ، ادخلوا الدجاج الى وادي النيل ... ايمنى هذا  
اننا أصبحنا من أتباع « حضارة » المكسوس او الفرس ؟

لم يفلح اليونانيون ، بعد معاشرة دامت أكثر من عشرة قرون ، وعلى  
الرغم من وجود تفاوت ممتاز فيما كان يسمى « بالعالم المتحضر » ، ان يعمروا  
المصريين الاها واحدا ، او قانونا واحدا . او حتى لغة على المستوى  
العامي ، تسمح لنا ، حتى في العصر القبطي ، بقراءة ما كان يكتب هنا  
باليونانية ، حتى تم طردتهم على يد المسيحية المنتصرة المنبعثة من الشرق .

لقد خلق الاستعمار الروماني معظم دول اوريا ، التي شكلها بتخطيط  
مدنها وببارسأء قوانينها وبزرع الفكر اليوناني المطور بها ، وبادانتها  
لغة لاتينية تستعمل في كل البلاد – ولكن لم يترك في مصر الا بعض المقابر  
والمسارح ، بالاسكندرية والفيوم . وقد لفظه المصريون كجسم غريب عليهم ،  
كان لابد ان ينذر عاجلا او آجلا ، وذلك حتى قبل الفتح العربي ، مندما  
رفض المصري المسيحي ان يتمثل لسيجية الحكم الروماني البيزنطي ، واصر  
على ان تكون له كنيسته المستقلة ، مadam لا يستطيع ان يكون له حكمه  
المستقل . وقضى على مركز الدراسات اليوناني الوثني بالاسكندرية ،  
وفصل المدينة عن روما بصورة نهائية ، فماقبه الرومان على ذلك بسرقة  
جثمان القديس مرقص المدفونة بمصر .

وبعد ، هل تنير هذه الحقائق التاريخية ، ما لفكرة « حضارة البحر  
الابيض المتوسط » من صعف على المستوى الواقعي ؟

كان هناك يوما استعمار روماني ، وضع كل بلدان شواطئ هذا  
البحر تحت ادارة عسكرية واحدة ، وذلك لمدة سبعة قرون ، لم تتحدد  
نهاها بهذه البلدان لغة واحدة ، ولم تبعد الها واحدا ، ولم تشترك  
في تقليد واحد غير الاعتراف بهزيمتها أمام جند روما . وقد فرض على  
على هذه المنطقة ما سمي « بالسلام الروماني Pax Romana » ،  
ومعنه ، حتى الآن ، يستخدم في التعبير عن استسلام المهزوم . ويقال  
مثلا أن اسرائيل تريده فرض « البلاكس ابرانيكا » ، اي السلام العبرى ،  
على العرب ، وان انجلترا قد فرضت « البلاكس بريتانيا » ، اي السلام  
البريطاني ، على مستعمراتها من قبل .

نعم . شاركت مصر بمدينة الاسكندرية في يوم ما من تاريخها الذي  
يمتد الى أكثر من خمسين قرنا ( وما خفى اعظم ) ببعض المثقفين اليونانيين  
القديمين على ارضها ، في خلق « الفكر الهليني » المستقل عن ارض اليونان ، ا  
المرتبط بها من حيث افراده . وقد انتشر هذا الفكر في الاراضي التي كانت  
تتحدد اليونانية في شرق البحر الابيض المتوسط ، وكان غربه لا يزال ينوه  
تحت نظام قبلي وحشى ، لا يعرف من الحضارة الا ما يحميه من هجمات  
الحيوانات البرية ، والبقاء على قيد الحياة . مثل ما كان عليه الحال  
تقديما في ايطاليا وفرنسا وأسبانيا . وقد جمعت الادارة العسكرية  
للامبراطورية الرومانية بين هذا العالم الغربي المتخلف وبين شعوب مصر  
والشام واليونان ، بما عرف عنها من حضارات قديمة . وكان لهذه الحضارات  
من الفنون والرافاهية ما علم جند الجيش الروماني طبائع لم يكن يعرفها  
ولا يتخيلها في معسكراته الخشنة . وكان من أشهر ضحايا هذه الرفاهية  
المتحضرة ، القائد الروماني الشهير « ماركوس - انطونيوس » .

ولكن ، هناك من كبار المثقفين من ينادي ، على الرغم من كل ذلك ، بأن مصر جزء من « حضارة البحر الأبيض المتوسط » ... ومن يكون كاتب هذه المسطور لرفض دعواهم ؟ . ويدركنا هذا بقصة « اندرسن » ( ١٨٠٥ - ١٨٧٥ ) الشهيرة ، « ملابس الامبراطور » ، التي تصور هذه الفكرة ، عندما رأى شعب الصين امبراطورة يسير عاريا في موكب مهمب ، ولا أحد يجرؤ على الاعتراف بما تراه عينيه ، وهو عرى الامبراطور الوقور . فقد أشيع أن الامبراطور سيلبس زيا مسحورا ، غالية في الوجاهة والفاخامة ، لا يراه إلا من كان جديرا برؤية هذه التحفة ، ومقدرا قيمتها الفنية . ومن يجرؤ بعد ذلك على الاعتراف بجهله حتى ان كان لا يرى شيئا !؟ . ولم يفصح الامر الا طفل لم يكن يعرف « عقدة المثقف » لجهله المطبق ، فصرخ : « الامبراطور عار ! ». واضطرب الجمهور - وحتى الامبراطور نفسه - الى الاعتراف بأن ما من شخص يرى في الواقع هذا الزى الرائع ... وأن من ادعى أنه صنع هذا الزى للامبراطور إنما هي استولى على كل المجوهرات الحقيقية التي أخذها بحجة نسج زى سحرى لن يراه الا الفنان المرهف الحس ! .

والعقد كثيرة ، خاصة وسط المثقفين ، ومع الاسف ان اكثر العقد شيوعا هي عقدينا ، نحن الشرقيين بالذات ، أمام علم وثقافة الغرب . فإذا ما تحدث أحد الغربيون بصورة أو بأخرى عن أمر يهمنا ، ويكون الانقراء - أو الجهل بحقيقة الأمور - فادحا ، واعتراض بعضا ، تكون الإجابة مثل رد بحار على زميل له ، قرر طبيب السفينة أنه ميت ولابد من القائه في البحر : « كيف تقول انك حى ترزق يا جاهل ؟ أتدعى العلم أكثر من سيادة الطبيب ؟ ». وهو موقف نجده مع الاسف هند كثير من مثقفينا ، خاصة اذا ما كانت القضية تخص امرا مشتركة بين الشرق والغرب . وهكذا قرانا مثلا دفاعا عن الحملة الفرنسية ضد مصر ، بقلم مصرىين ، نراهم اكثر ملكية في هذا الصدد من الفازى الفرنسي نفسه . وعرفنا من مثقفينا من يلقى بمصر كلها في احضان الغرب المستعمر الصهيوني باسم الاسكندرية وعلاقتنا بوهم اسمه « حضارة البحر الأبيض المتوسط ». نكيف بالله تكون هناك « حضارة واحدة » والتاريخ يقول لنا إنما في حقيقة الأمر لا تعدو السيطرة العسكرية الرومانية ؟ وهل جمعت وحدة « الكومونولث » - مثلا - في حضارة واحدة ، سكان غالبا والهند وكندا ، المرتبطين بإنجلترا ، بحجة استعمارهم السابق ؟ وهل كان لل فلاج المصرى في اي يوم من أيام حكم البطالة او الرومان حلقة « حضارية » تربطه ، باى صورة كانت ، برجل الجبل في « ايبيريا » مثلا او حتى في صقلية ؟ وما علاقة المارب في أرض الفال براعي الغنم العربى في فلسطين ؟

هكذا يقول التاريخ ... ونحن لا نزال ننتظر من يثبت لنا ان سكان وادى النيل كانوا ، في يوم ما ، يشاركون ، سواء كانوا في طيبة او الاسكندرية ثقافة ونمط الحياة ، التي كان يعيشها ، في نفس اللحظة ( او السنة او القرن ) « لحضارة البحر الأبيض المتوسط » سكان الشام او ائلنا او ساحل الفال الجنوبي ، او ساحل افريقيا الشمالى ... او حتى روما نفسها ! .

قصة :

## أرملة السيد مونتييل

جبريل فرناندا مركيث

ترجمة : د. عبد اللطيف عبد الحليم

حينما توفي السيد خوسيه مونتييل شمر الناس جمِيعاً بالتشفف ، حاشاً ارملته ، بيد أنهم كانوا في حاجة إلى ساعات عديدة كي يعتقدوا جمِيعاً أنه مات حقيقة . واستمر يثير منهم في ريب حتى بعد أن رأوا جثته في غرفة حارة تكتنفه الوسائد ، وملاءات الكتان ، داخل تابوت أصفر مقبب مثل الشمامنة . وكان حليقاً يلبس ملابس بيضاء ، وحذاء لاما . وكان وضاح المحب ، على صورة حية لم يبد بها أبداً كما يبدو الآن . كان هو نفس السيد شيربي مونتييل أيام الأحاداد ، يصبح إلى قداس الساعة الثامنة ، إلا شيئاً واحداً : ثمة ملتب يستقر بين يديه بدل العضا . وكان من الح تم أن يربطوا غطاء التابوت بمسمار ملوب ، ثم واروا جثمانه في ضريح الأسرة الفخيم ، لكي يقنع الناس جمِيعاً أنه لم يكن يتماوت .

والشيء الوحيد الذي بدا للجميع غريباً بعد مواراته ، حاشاً ارملته ، أن السيد خوسيه مونتييل مات ميتة طبيعية ، بينما كان الجميع ينتظر أن يطعن في الخلف من كمين يعد له . وكانت ارملته متيقنة من رؤيتها ميتاً في فراشها من الشيخوخة ، نصرانياً ، دون أن يعاني سكرات الموت مثل قديس محدث . وقد أخطأت في بعض التفاصيل فحسب ، إذ مات خوسيه مونتييل في سريره المعلق يوم الأربعاء ، في الثانية بعد الظهر ، نتيجة ثورته ، وكان الطبيب قد نصحه بأن ينأى عن كل ما يثير . بيد أن زوجته كانت تتوقع أيضاً أن يشيمه الناس إلى مثواه الآخر ، وأن يضيق المنزل باستقبال أكاليل الدهور ، إلا أنه لم يحضر سوى شركائه ، ورهط رجال الدين ، ولم يستقبل المنزل غير

اكاليل المجالس البلدية . أما ولده ، وكان موظفاً في القنصلية في المانيا ، وابنته ، حيث تقيمان في باريس ، فقد بعثوا ببرقيات من ثلاثة صفحات ، نلمح فيها أنهم حرروها وهم وقوف ، مستخدمين الأدوات المآمرة التي تستخدم في مكاتب البريد ، وقد مزقوا أوراقاً كثيرة قبل أن يعثروا على الكلمات التي تساوى عشرين دولاراً ، ولكن أحدهما منهم لم يعد بالمجيء .

في هذه الليلة عرفت ارملاة السيد مونتييل ، وهي تبكي الرجل الذي أسعدها مسندة رأسها على الوسادة ، طعم الحزن لأول مرة : « سأحبس نفسى إلى الأبد » ، وسرحت مفكرة : « إننى أشعر كأنهم وسدونى في نفس تابوت خوسيه مونتييل ، ولا أريد أن أعرف شيئاً عن هذا العالم » ، وكانت صريحة .

هانه المرأة الواهنة ، التي برح بها الاعتقاد في الخرافات ، والتي تزوجت بسراويلة والديها في سن العشرين ، بالخاطب الوحيد الذي سمح لها أبوها برؤيته على مسافة أقل من عشرة أميال لم تلامس الواقع أبداً ملائمة مباشرة . وبعد ثلاثة أيام من إخراج رفات زوجها من المنزل ادركت من خلال العبرات أنه حتم عليها أن تقاوم ، لكنها لم تستطع أن تغير على اتجاه حياتها الجديدة . وكان من الضروري أن تبدأ من البداية .

كان تركيب الخزانة الحديدية المعقد من بين الأسرار العديدة التي حملها معه خوسيه مونتييل إلى لحده ، وحمل عمدة القرية المشكلة على كاهله : وضع الخزانة مستندة إلى الجدار الضخم في بهو المنزل ، واطلق اثنان من رجال الشرطة الطلقات النارية على القفل . وبقيت الارملة طوال الصباح تستمع من مخدعها إلى الطلقات النارية ، وإلى الأوامر المتتابعة يصبح بها العمدة ، وغمفت : « كان هذا هو الشيء الناقص » . ثم نكرت : « طوال خمس سنوات وأنا أدعوه الله أن تنتهي الطلقات ، والآن على أن أشكره لأن الرصاص ينطلق في بيتي » . وفي ذلك اليوم جاهدت أن تحصر ذاتها في أن تنادي المنيّة ، لكن لم يستجب لها أحد ، فأنشأت تنام ، وإذا بانفجار مدو يزلزل قواعد البيت ، لأنهم اضطروا إلى نصف الخزانة الحديدية بالديناميـت .

تنفست ارملاة مونتييل الصعداء . كان شهر أكتوبر ، والأمطار تمطر غزيرة والارملة تحس بالضياع ، وتبحر دون اتجاه في أموال خوسيه مونتييل المبعثرة الهائلة . وقد تكل السيد كار مايكل خادم الأسرة القديم والهمام بادارتها . وفي النهاية حين واجهت ارملاة مونتييل الواقع الحقيقي بأن زوجها قد رحل غادرت مخدعها لتهتم بشئون المنزل ، فجردته من كل زينة ، وبطنت الأثاث باللون الحداد ، ووضعت عقوداً جنائزية حول صور الراحل المعلقة على الحوائط ، وتعودت رهينة المحبس خلال شهرين – أن تعرض أظفارها ، ذات يوم – وعينها دامتان منتخبتان من النحب المستمر

— استرعى انتباها أن السيد كار مايكل دخل المنزل وبمه مظلته  
منشورة ، فقالت له :

— اطوا المظلة يا سيد كار مايكل بعد كل هذه الكوارث لا ينقصنا  
سوى أن تدخل المنزل والمظلة منشورة ! .

القى السيد كار مايكل بالمظلة في أحد الاركان ، وكان عجوزاً  
اسود اللون ، ذا بشرة لامعة يلبس ثياباً بيضاء ، وفي حذائه  
فتحات صغيرة ، صنعت بسكين لتخفيض ضغط الكالو .

— هي هكذا فقط حتى تجف .

وللمرة الأولى منذ رحل زوجها تحت الارملة النافذة .  
وغمقت وهي تعضن أظفارها :

— كوارث جمة ، الى جانب أن هذا الشتاء لن تغيب  
امطاره أبداً .

أجاب الاداري :

— لن تغيب اليوم ولا غداً ، ولم اهجم في الليلة الفائنة  
بسبب الكالو .

كانت الارملة تعتقد في تنبؤات السيد كار مايكل الجوية ،  
وتأملت الساحة الموحشة ، والشوارع الصامتة التي لم تفتح أبوابها  
لترى جنارة خوسية مونتييل ، وحينئذ شعرت بالقنوط من أظفارها ،  
ومن أراضيها الشاسعة ، ومن الالتزامات التي اورثتها ايها زوجها ،  
ولن تبلغ يوماً أن تدركها ، وأخذت تنشج قائلة :

— لقد صنع العالم خطأ .

كان الذين يزورونها في تلك الأيام لديهم من الأسباب  
ما يدفعهم إلى التفكير في أنها ضلت مواجهها ، إلا أنها لم تكن واعية  
كمما هي آنئذ . وقبل أن تبدأ موجة الاغتيال السياسي كانت  
تقضي صباحات اكتوبر الموحشة أيام نافذة غرفتها تشفع على الموت ،  
وتذكر : لو لم يستقرخ الخالق يوم الأحد لكان لديه من الوقت  
ما يكمل فيه العالم ، وتمضي قائلة :

— كان ينبغي أن يستقل ذلك اليوم لكن لا تبقى لديه أشياء  
رديئة ، وفي النهاية أمامه الأبد كله كي يستريح .

وبعد موته زوجهما أصبح الفارق الوحيد أن لديها حينئذ  
سبب محدد لتضمر أفكاراً قائمة .

هكذا . وبينما باتت أرملة مونتييل تنفسى من القنوط ، كان  
السيد كار مايكل يحاول وقف الانهيار . ولم تسر الأمور على ما يرام ،  
لان الشعب ، وقد تحرر من تهديد خوسية مونتييل الذى احتكر  
التجارة المحلية بالارهاب ، شرع فى الانتقام . وفي انتظار الزياثان

الذين لن يصلوا تختر اللbn في الدنان المكستة في البهـو ، وتخمر العسل في زفقة ، وعاث الدود في الجبن المحفوظ في اوعية المخزن المعتمة ، وكان خوسـيـه مونـتـيلـلـ في ضـريـحـهـ المـزـينـ بـالـمـصـابـعـ الـكـهـرـبـائـيـهـ ، وـتـماـيـلـ الـمـلـانـكـةـ الـمـنـحـوتـةـ فـيـماـ يـشـبـهـ الرـمـرـ ، يـكـمـلـ حـمـةـ سـتـةـ أـعـوـامـ منـ الـاغـيـالـ وـالـتـعـسـفـ ، وـلـمـ يـثـرـ أحدـ فيـ تـارـيـخـ الـبـلـدـ كـمـاـ اـثـرـىـ هـوـ فـيـ وـقـتـ قـلـيلـ جـداـ .

حين وصل الى القرية أول عمدـةـ فيـ عـهـدـ الـدـكـاتـوـرـيـهـ كانـ خـوسـيـهـ مـونـتـيلـ بـشـابـعـ فـيـ نـطـنـةـ كـلـ الـانـظـمـةـ وـقـدـ أـمـضـىـ شـطـرـ حـيـاتـهـ يـلـبـسـ سـرـوالـهـ ، وـيـجـلـسـ اـمـامـ بـابـ طـاحـونـةـ الـأـرـزـ ، وـحـظـىـ فـيـ وـقـتـ ماـ ، الـىـ حـدـ ماـ ، بـسـمـعـةـ آـنـهـ مـحـظـوـظـ وـمـؤـمـنـ وـرـعـ ، وـنـذـرـ — فـيـ صـوـتـ جـهـورـىـ — انـ يـهـبـ الـكـنـيـسـ تـمـثـالـ الـقـدـيسـ يـوـسـفـ بـالـحـجـمـ الـطـبـيـعـىـ اـذـاـ فـازـ بـالـيـاصـيـبـ ، وـبـعـدـ اـسـبـوـعـيـنـ رـبـيعـ سـتـةـ اـجـزـاءـ مـنـ وـرـقـةـ يـاـنـصـيـبـ نـوـفـيـ بـنـذـرـهـ .

وـقـدـ رـأـىـ السـيـدـ خـوسـيـهـ يـلـبـسـ حـذـاءـ لـأـوـلـ مـرـةـ حـيـنـ وـصـلـ الـعـمـدـةـ الـجـدـيدـ ، وـهـوـ جـاـوـيـشـ مـنـ الشـرـطةـ ، رـجـلـ أـعـسـرـ قـظـ ، لـدـيـهـ اوـامـرـ صـرـيـحةـ بـتـصـنـيفـةـ الـعـارـضـةـ ، وـشـرـعـ خـوسـيـهـ مـونـتـيلـ فـيـ آـنـ يـصـرـ مـخـبـرـهـ الثـقـةـ ، فـهـوـ تـاجـرـ مـتـواـضـعـ ، ذـوـ مـزـاجـ هـادـئـ ، سـمـينـ الـبـدـنـ ، لـاـ يـثـرـ اـىـ تـلـقـ . وـقـدـ صـنـفـ خـصـوـمـهـ السـيـاسـيـيـنـ اـلـىـ اـغـنـيـاءـ وـفـقـراءـ . وـبـالـنـسـبـةـ لـلـفـقـرـاءـ اـعـدـمـتـهـمـ الشـرـطةـ فـيـ الـمـيـدانـ الـعـامـ ، اـمـاـ اـلـاـغـنـيـاءـ فـقـدـ مـنـحـوـ مـهـلـةـ اـرـبـعـ وـعـشـرـينـ سـاعـةـ كـىـ يـفـادـرـوـاـ الـبـلـدـ . وـقـدـ رـسـمـ خـوسـيـهـ خـطـةـ الـاـغـيـالـ وـكـانـ يـقـضـىـ سـحـابـةـ اـيـامـهـ مـنـفـرـداـ بـالـعـيـدةـ فـيـ مـكـتبـهـ الـخـانـقـ ، بـيـنـمـاـ كـانـتـ زـوـجـهـ تـشـفـقـ عـلـىـ الـمـوـتـىـ ، وـحـيـنـ كـانـ الـعـمـدـةـ يـفـادـرـ الـمـكـتبـ ، تـاخـذـ هـىـ عـلـىـ زـوـجـهـ وـجـهـتـهـ ، وـتـقـولـ لـهـ :

— هـذـاـ رـجـلـ مـجـرـمـ ، اـسـتـخـدـمـ نـفـوذـكـ لـدـيـ الـحـكـومـةـ كـىـ تـعـزـلـ هـذـاـ الـحـيـوانـ الـذـيـ لـنـ يـدـعـ اـنـسـانـاـ فـيـ الـقـرـيـةـ .

ويـزـيـحـهـ خـوسـيـهـ دـوـنـ اـنـ يـنـظـرـ بـهـاـ ، فـهـوـ فـيـ شـفـلـ دـائـمـ هـذـهـ اـيـامـ ، وـيـقـولـ لـهـاـ : « لاـ تـكـوـنـ جـبـانـةـ ! » . وـفـيـ الـوـاقـعـ لـمـ يـكـنـ هـمـهـ اـلـوـلـ قـتـلـ الـفـقـرـاءـ بـلـ طـرـ دـالـاـغـنـيـاءـ ، وـبـعـدـ اـنـ يـثـقـبـ الـعـمـدـةـ اـبـوـابـهـ بـالـطـلـقـاتـ ، وـيـنـحـمـمـ مـهـلـةـ لـمـفـادـرـةـ الـقـرـيـةـ ، يـشـتـرـىـ خـوسـيـهـ اـرـاضـيـهـ وـمـوـاشـيـهـ بـثـمـنـ يـحـدـدـهـ بـنـفـسـهـ ، وـتـقـولـ لـهـ زـوـجـتـهـ :

— لاـ تـكـنـ اـحـمـقـ ، سـتـقـلـسـ اـذـ تـسـاعـدـهـ هـتـىـ لـاـ يـمـوتـواـ جـوـعاـ فـيـ مـكـانـ آـخـرـ ، وـلـنـ يـحـمـدـواـ لـكـ هـذـهـ الـيـدـ أـبـداـ .

وـلـمـ يـكـنـ لـدـيـ خـوسـيـهـ مـونـتـيلـ مـتـسـعـ فـيـ الـوقـتـ هـتـىـ لـلـابـسـامـ ، فـكـانـ يـزـيـعـ زـوـجـتـهـ مـنـ طـرـيقـهـ قـائـلاـ :

— اـذـهـبـىـ اـلـىـ مـطـبـخـكـ وـلـاـ تـزـعـجـيـنـىـ !

وعلى هذه الورقة قضوا على المعارضة خلال عام واحد ، وغدا خوسيه مونتييل أغنى أهل القرية وأوسعم نفوذا ، وأرسل بابنته إلى باريس ، وتمكن من الحصول لابنه على منصب في القنصلية في المانيا ، وكرس حياته لثبت سلطاته ، بيد أنه مات قبل أن يكمل ستة أعوام ممتهنا بثرائه الفاحش .

وبعد مرور حول على وفاة خوسيه مونتييل لم تعد ارملته تسمع صرير السلام ، وعادت تخاف الانباء السيئة ، وكان البعض يصل إليها دائمًا في غبش المساء ، ويقولون : « اللصوص مرة أخرى ... » ، حملوا بالامس خمسين عجلة . ولم تتحرك من كرسيها المهزاز تعص اظفارها ، وعادت تقتات بالحفيظة ، وتتحدث وحدها :

— لقد قلت لك ذلك يا خوسيه مونتييل ، هذا بلد جحود ، وأنت مازلت ساخنا في لحدك ، ادار الناس جميعا ظهورهم لنا .

لم يعد أحد إلى المنزل ، والانسان الوحيد الذي آراه في هذا الشهور المثاقلة حيث لا ينقطع المطر هو السيد كارمايلك المثابر ، والذي لم يدخل البيت أبدا ومظلته مطوية .. ان الامور لا تبشر بخير ! .

وقد كتب السيد كارمايلك عدة رسائل إلى ابن خوسيه مونتييل يقترح عليه أن يعود ويتصرف لمباشرة التجارة ، وبلغ به أن سمح لنفسه أن يضيف عدة اعتبارات تتعلق بصحة أمه الارملة ، دائمًا كان يتلقى اجابات مراوغة ، وفي النهاية رد بصرامة : انه لا يجرؤ على العودة خشية أن يطلقوا عليه الرصاص . وحينئذ صعد السيد كارمايلك إلى مخدع الارملة ، ورأى نفسه مضطرا إلى أن يعترف لها بأن الأفلام مصدق بها . وقلت له :

— هذا أفضل ، لم أعد أطيق الجبن والذباب ، اذا رغبت فاحمل ما تريده ، ودعني لأموت هادئة .

ومن ذلك الحين انقطعت اواصرها بالعالم ، الا من رسائل تكتبه لابنته أواخر كل شهر ، تقول لها : « هذا بلد ملعون » ، و « أبقيا هنالك دائمًا ، ولا تنشغلابي ، انى سعيدة أن اراكما سعيدين » وكانت ابنتها تتناوبان الرد عليها ، ورسائلهما دائمًا جذل ، وتوميء إلى أنها كتبت في أماكن مريحة ، ومضيئة ، وأن الحجرة كثيرة المرايا ، وتعكس المئتين مرارا حين تفرقان في التفكير ، وأنهما كذلك لا يرغبان في العودة ، وتقولان : بالعكس ، ليس عندك الوسط المناسب لنا ، ومن المستحيل العيش في بلد همجي حيث يغتالون الناس لقضايا سياسية . وتحس ارملة مونتييل بالراحة وهي تقرأ الرسائل ، وتوكل كل جملة منها ب أيام من هامتها .

وفي احدى المناسبات حدثتها ابنتها عن اسوق اللحوم في باريس حيث يذبحون خنازير في لون الورد ، ويعلقوها كاملة على الابواب ، موشحة بكليل وطاقات الزهور ، وفي نهاية الرسالة جملة أضفت ، في خط يراسين

خط ابنتها ، وتقول : « تصورى ، ان اكبر واجمل قرنفلة يعلقونها في جز الخنزير » . وحين قرأت هذه الجملة عرفت البسمة طريقها اليها ، وربما لاول مرة من خلال عامين ، ومصعدت الى مخدعها دون ان تطفيء انوار المنزل ، وقبل ان نقام وجهت المروحة الكهربائية نحو الحائط ، وبعد ذلك اخذت من درج « الكومودينو » مقاما ، وورق لصق ، ومسبحة ، وعصبت اظفر ابهام اليد اليمنى الملتهب من العض ، وبعد ذلك انشأت تصلي ، لكن عند الصلاة الثانية من المسبيحة وضعت هذه في يدها اليسرى ، لانها لم تدرك العدد من خلال الضمادة ، وفي لحظة سمعت هزيم رعد نائية ، وبعد ذلك نامت وراسها مائلة على صدرها ، واستلقت يدها التي فيها المسبيحة بجانبها ، وحينئذ رأت الجدة في البهو ، متشحة بملاءة بيضاء ، وفي حجرها مشط ، وتقتل القمل بابهاميها فسألتها : متى اموت ؟

رفعت الجدة هامتها قائلة : حينما يحل التعب في يدك .

## عزلة الانسان بين تشيكوف ونجيب محفوظ

د. حمدى السكوت

قادتني دواعي التدريس مؤخرا الى اعادة قراءة قصتين قصيرتين لاديبين كبيرين ، هما قصة «التعasse» لانطون تشيكوف ( ١٨٦٠ - ١٩٠٤ ) وقصة «الصمت» لادينـا الكبير الاستاذ نجيب محفوظ .

والقصستان تصوران وحدة الانسان المعاصرة وانعدام التواصل بينه وبين المحبيـن به من زملائه في الانسانية .

فاما قصة تشيكوف ، وهـى من اشهر تصمـه واعظمـها ، فتصور موقف حـوى عجوز يفقد ابنـه الوحـيد ، ويـحاول دون جـوى ، ان يـجد من بـيوح له بـمساته . ويـضطر في النـهاية ان يـعود بـمهـته - وبـحزـنه - الى الاسـطـبل . ولـدى عـودـته يـحاـول النـوم فـلا يـسـتطـيع ، فـيـذهب ليـطمـئـن على المـهـرة . وهـناك يـراـها تـأكل العـشـب وـعيـنـاهـا تـلـتـمعـان فـيـاخـذـ في مـحـادـثـتها على هـذا النـحو :

« هل تـاكـلـين ؟ حـسـنا ، كـلـى ، كـلـى ... ان لم نـسـطـع ان نـكـسـب ما يـكـنـى للـشـوفـان فـلـنـاـكلـ العـشـب .. نـعـم .. لـقـدـ كـبـرـتـ على قـيـادةـ العـربـات .. كـانـ يـنـبـغـى ان يـكـونـ ابـنـىـ هوـ الـذـىـ يـقـودـ لـاـنـا .. كـانـ قـائـداـ بـمـعـنىـ الـكـلـمـة .. كـانـ يـنـبـغـى ان يـعـيش .. ( وـسـكـتـ اـيـوـنـاـ وـهـلـةـ ثمـ يـتـابـعـ ) : « هـذـهـ هـىـ الـمـسـأـلـةـ مـنـاتـىـ الـعـزـيزـةـ . لـقـدـ ذـهـبـ كـوـزـماـ اـيـونـتـش .. تـالـ وـدـاعـا .. ذـهـبـ وـمـاتـ دونـ سـبـبـ ما .. وـاـذـنـ تـصـورـىـ انـ لـكـ مـهـرـةـ صـفـيرـةـ . وـكـتـ اـنـتـ اـمـ هـذـهـ الـمـهـرـةـ الصـفـيرـةـ .. وـنـجـاةـ ذـهـبـتـ نـفـسـ هـذـهـ الـمـهـرـةـ الصـفـيرـةـ وـمـاتـتـ .. سـتـاسـفـينـ لـوـتـها .. الـبـسـ كـذـلـكـ ؟ »

واـسـتـمـرـتـ الـمـهـرـةـ الصـفـيرـةـ تـمـضـغـ وـتـنـصـتـ ، وـتـنـفـسـ بـالـقـرـبـ منـ يـدـىـ سـيـدـهـاـ وـتـحـركـتـ لـوـاعـعـ اـيـوـنـاـ فـاـخـبـرـ الـمـهـرـةـ بـالـقـصـمـةـ كـاملـةـ ..

اما قـصـةـ نـجـيبـ مـحـفـوظـ ( وهـىـ بـالـقـاسـيـةـ لـيـسـتـ منـ اـفـضـلـ قـصـصـهـ ) فـتـصـورـ زـوجـاـ تـعـانـىـ زـوـجـتـهـ آـلـاـمـ وـلـادـةـ عـسـرـةـ يـخـشـىـ الاـ تـقـمـ الاـ بـجـراـحةـ ، وـهـوـ اـيـضاـ يـحـاـولـ انـ يـجـدـ منـ يـنـصـتـ اـلـيـهـ ، اوـ منـ يـنـفـعـلـ مـعـهـ بـمـوـقـعـهـ الصـعبـ دونـ جـدـوىـ . وـهـيـنـ يـخـفـقـ فـيـ جـذـبـ اـهـتـمـامـ آـخـرـ صـدـيقـ يـقـابـلـهـ يـلـوـذـ بـالـصـمـتـ وـيـجـتـرـ اـحـزـانـهـ وـحـدهـ .

« نظر صقر في الساعة وطلب القهوة الرابعة منذ غادر المستشفى وأشعل السيجارة العاشرة ، وتسائل عما يخبيه له اليوم ، وتجنب صاحبه كما تجنبه صاحبه فقام بينهما سد ، ... وأغمض عينيه فشعر بشيء من الراحة ولكن ضوضاء الطريق ضايقته كما لم تضايقه من قبل فود لو بفرق كل شيء في الصمت .. »

واضح انن انسا امام شخصيتين تحتاز كل منها موقفا صعبا وتفشل في أن تجد من يشاطرها محتتها مشاطرة حقيقة .

ووأوضح ايضا ان كلا الابيين يصور موقفا نرى نظائره في حياة الواقع.

ومع ذلك ورغم ما اتسم به تصوير كلا الكاتبين من الصدق والحيوية فالقارئ يحس تعاطفا عميقا مع بطل تشيكوف ، على حين انه يكاد لا يتعاطف مع بطل نجيب محفوظ . لماذا كان ذلك وكيف تركت كل من القصتين انطباعا مختلفا لدى القارئ رغم تشابه الموضوع هذا ما سنحاول مناقشته فيما يلى من صفحات :

واول ما نلاحظه هنا هو اختبار تشيكوف لوقف اعمق في مساويته واشد اشاره للتعاطف من الموقف الذي اختارته قصة «الصمت» فقد اختار تشيكوف ، بطلاقته ، شيئا عجوزا فانيا ، ثم افقده ابنه الوحيد في تلك السن ، فانهارت بالطبع كل آماله وكابد الثقل والغم والفجيعة . والقارئ يراه في اول القصة فوق زحافته مكسوا بالثلج المتسلط و « منحنيا (تحت وطأة الهم الثقيل ) كاائمى ما يستطيع الجسد البشري أن ينحني . ويبدو انه لو تساقط عليه تيار ثلجي منظم لما نكر اذ ذاك في ازاحة الثلج عن جسده . »

اما نجيب محفوظ فقد اختار زوجا محبها لزوجته يراها وهى تكابر آلام ولادة عسيرة ، ويخبره الطبيب بأنها قد لا تتم الا بعملية جراحية .

وقد نجح نجيب محفوظ في اقناعنا بأن الزوج يعاني موقفا عصيا حقا.

« ... لم يسر الاشياء الا خطفا على حين تركت عيناه فوق حاجز قائم في نهاية السرير وقف وراءه المولد في معطشه الابيض ... يشى السرير المرتفع حيث ترقد زوجته مطحونة بالصراع ، مرفوعة الساقين فوق اعلى ذراعه بحركة يده المختنية . وراحت زوجته تقلب رأسها يمنة ويسره كاشفة كل مرة عن عارض من وجهها المتقبض من الالم ، الذى استقرت في صفحاته زرقة مغبرة . آه ... حتم يطول الصراع ؟ متى يوجد بالرحمة الرحمن ؟ »

ووأوضح ان الصورة التى يقدمها نجيب محفوظ هنا تنبض بالصدق والحيوية والحركة ولكن الفرق في النهاية يظل كبيرا بين الموقفين ، موقف المأساة الحقيقية وفقدان الابن الوحيد في تلك السن هناك ، وموقف الولادة العسيرة هنا .

وثانى ما نلاحظه ان « ايونا » بطل قصة تشيكوف ليس له اسرة ولا اصدقاء . وهو ما يرسخ منزلته ووحدته .. ولهذا فهو يحاول جاهدا ان

يقترب الى ركاب زحافته عسى ان يجد من بينهم من يستمع الى ملائكته، كما ان انصارا لهم عن الانصات اليه يجئ طبيعيا ، اذ ليس هناك ما يربطهم به . اما « صقر » بطل قصة « الصمت » فله اسرة تحبط بزوجته في المستشفى وتلتقي خبر الجراحه « بانزعاج حقيقي » . ولله عدد كبير من الاصدقاء والزماء ، حتى ولو جاءت مشاطرتهم آلية وغير مكررة من وجها نظرة .

والملاحظ كذلك ان تشيكوف قد اخفي عن الموقف نفسه واكتفى بتصوير آثاره ، اي قد اخفي عن مشهد مرض الابن ووفاته وما صحب ذلك من اقوال وأفعال ومشاعر ، واكتفى باشارة الى كل ذلك قرب نهاية القصة ، « ها هو أسبوع قد اوشك ان ينصرم منذ مات ابنه وهو لم يحادث احدا بعد حدثنا حقيقنا . انه يريد ان يتحدث عن الموضوع حديثا جديا .. يريد ان يدكي كيف مرض ابنه وكيف تعب ، وماذا قال قبل ان يموت وكيف مات ... انه يريد ان يصف الجنائزه وكيف ذهب الى المستشفى لاستلام ملابس ابنه ... »

اما نجيب محفوظ فقد صور لنا الموقف نفسه ، موقف الولادة العسيرة ، منذ بداية القصة ، وقد صورة تصويرا مفصلا ، يستفرق ما يزيد على ثلث القصة او ما يقرب من نصفها وينتهي بما يلى « وانفجر صراخ من الاعماق ، تصاعد حارا مليقا كائنا يقذف ببقنات الصدر والحلق . واستหنها الطبيب على المزد وهو يتراكم في حركة يده الآخذة في السرعة . واعقب ذلك تلاؤه عريض مرتفع ما لبست ان هبط الى درجة الانين ثم انداخ في الصمت . ونقل صقر بصره من الوجه الازرق المغير الى الساقين الى وجه الطبيب . وتسائل ترى اهو الختام المرير ؟ واقترب طبيب القلب فجس النبض . اما المولد فتراجع خطوة ثم خلع معطفه والقفاز ودار حول السرير حتى وقف امامه باسما . همس صقر : - الحمد لله - الحمد لله دائمًا ... تعال ..

ومضى الى حجرة داخلية فتبعد ، وهناك قال الطبيب : - ضاعت الجولة هباء ، ولن يعودها الطلق قبل اربع ساعات على الاقل .

ثم وهو يهز راسه : - واذا لم تقيس الولادة بحال طبيعية فلابد من جراحة . « ولا شك ان هذا وصف - او تصوير - يزخر بالواقعية ، ويوج بالتفاصيل الدالة التي تجسد المشهد أمامنا . ولاشك ايضا ان المؤلف ينجح - عن طريق هذا التصوير وحده - في اقناعنا بصعوبة موقف الزوج . ولو انه فعل كما فعل تشيكوف ، لو انه اخفي عن مشهد الولادة هذا ، كما اخفي تشيكوف مشهد الاحتضار والوفاة لما تعاطفنا مع الزوج بنفس الدرجة ، ولجأنا استهابتنا ، في اغلب الظن ، مشابهة لاستجابة اصدقاء الزوج الذين لم يتع لهم ، بالطبع ، مشاهدة الموقف والذين كان جواب أحدهم للزوج :

« سليمية باذن الله ، النساء يلدن من عهد حواء فلا تخف ! »

« هذا التصوير اذن ضروري لكي ينفع القارئ بمشكلة الزوج ، ولكنه في موقعه هذا ، وبالصورة التي قدم بها ، قد اضر – في رأيي – بالبناء الفنى للعمل ككل . اذ انه اكثر اجزاء القصة توترا ودرامية . واملؤها بالاحاسيس والمشاعر ، وبعده تأخذ القصة تدريجيا في التسطيح ، حتى تنتهي وقد زال – تقريبا – كل اثر لانفعالنا بموقف الزوج .

مكان المؤلف بهذا قد بدأ بالذروة ثم هبط تدريجيا الى السفح . وهذا عكس ما فعله تشيكوف تماما . فقصة تشيكوف تبدأ بتقديم بطل واضح انه حزين ، ولكننا لا ندرى حتى لماذا . ثم يأخذ المؤلف بالتدريج ، ومن خلال اللمسات والمواقف الكاشفة في بناء استجابة وجданية متعاطنة مع الاب ، ومتناهية في تعاطفها تناهيا « الكريشندو » حتى تصل القمة حين يأخذ الاب المسكين في محادثة المهرة .

وقد تمكنا تشيكوف من ذلك ، لانه اختار موقفا لا يختلف اثنان على عمق الملاسة فيه ، ومن ثم فلم يكن مضطرا لتصوير المرض والاحتضار والوفاة امام الاب واخذ الاب للملابس ... الخ .

ولو انه صور كل ذلك لكان من الممكن ان يكون اثره علينا اقوى من اثر الاجزاء التي تلت حدوثه والتي صورتها القصة فعلا ، ولاصبحنا امام بناء مشابه لبناء قصة « الصمت » .

وبالاضافة الى ما تقدم فالقاريء يلاحظ ان بطل قصة « التعasse » – بجانب كونه انسانا ضعيفا مهزوما – فهو انسان مهذب حسبي ، لا يقتصر الركاب بمساته ، وانما هو يتحين الفرصة قبل ان يبدأ ، متربدا هبابا ، في اخبارهم بموت ابنه . فحين حملت زحافته اول الركاب وهو ضابط ، كان « ايونا » لا يزال مستغرقا في همومه غير منتبه لعملية القبادة . ناغضبت قيادته سائق عربة اخرى وبعض المشاه على حين قال الضابط ساخرا :

« يا لهم من اشرارا ! انهم يحاولون ما وسعهم ان يصطدموا بعربيتك ، وان يقمعوا تحت حوافر مهرتك ! انهم يعتمدون ذلك تماما ! »

حيثند ينظر « ايونا » المسكين الى الضابط وحرك شفتيه : « كان واضحا انه يريد ان يقول شيئا . لكنه لم يقله . وسأله الضابط – ماذا ؟ وابتسم « ايونا » ابتسامة كثيبة وشد عنقه وخرج صوته خشنا نقلا :

– ابني .. ابني مات هذا الاسبوع يا سيدى .

فأیونا المسكين يحرك شفتيه في تردد وضفت دون ان ينطق ، ولا يجرؤ على شرح سبب قيادته المضطربة الا حين يسأله الضابط : « ماذا ؟

واذا كان هذا هو موته في بداية القصة فقد رأينا كيف انتهت القصة بحديثه الى المهرة ، ذلك الحديث الذى يبدو فيه « ايونا » وكأنه حريم على تفهم المهرة كل كلمة يقولها حتى يجيء انصاتها حقيقا ! انظر الى التكرار في عبارته التى اوردناها في مطلع المقال : « والآن تصورى ان لك

مهرة صفرة ، وكتت أنت أم هذه المهرة الصغيرة .. ونحوه ذهبت نفس هذه المهرة الصغيرة وماتت . ستأسفين لموتها ..ليس كذلك ؟

ناديونا المسكين هنا يبدو وكأنه ينزل الى مستوى المهرة حتى تفهم عنه ، وحتى يتضمن نفسه بأنها تستمع اليه وتعنى بعاد ماساته فعلا .

اما « صقر » بطل قصة « الصمت » فلأنه يتحدث الى اصدقائه ، فهو لا يتردد في مبارترتهم بمشكلته ، بل ويبدو طامعا غير قائم بما يبدون من مشاركة وجداً نية ، واكثر من هذا انه يبدو اثانيا لا يهتم الا بنفسه ، وبما يمسه ، ويتوقع من الآخرين من هم في وضع اسوأ من وضعه ان يصمتوا عن مشاكلهم ويستمعوا اليه ويواسوه . انظر مثلا الى موقفه من « حيدر الدرملن » زميله القديم الذي يعاني من مرض يقت الاطباء امامه حياري : « ولم يدر بالسُّبُّ الذِّي جعل حيدر يختلف عنهم حتى قال هذا بقلق :

— ظهرت نتيجة تحليل الدم وهي ليست على ما يرام !  
تذكرة انه شكا اليه مريضا لم به منذ عشرين يوما في أحد الاستديوهات فقال معتذرا : آه نسيت أن أسأل عن صحتك بسبب زيارة أخواننا وتهريجهم آسف يا حيدر ، أنا شخصيا في كرب مظبيم !

واضطر حيدر الى تأجيل الكلام عن تحليل الدم الى حين وسائله : — لم والعياذ بالله ! نحدثه عن حال زوجته حتى قال حيدر : — أسأل الله لها السلام ، ولعمل الولادة تتم دون جراحه ، ولكن خبرني ماذا تعلم عن زيادة كريات الدم البيضاء ؟ — لا ادري ، وعلى اي حال فالطلب تقدم جدا ، فموقعا ما تتصور ، ولكن .. ولكن أنا المسئول !

— انت ؟ !

نعم كان يجب ان احتاط فلا اسمع بالحمل مما تكن الظروف .  
هز حيدر رأسه في امتعاض وهو يتكلف الاهتمام بكلام الآخر تلفا ولكنه لم ينس بكلمة « . »

هنا يتلاشى تقريرا كل اثر للتعاطف مع البطل . والقاريء يتساءل : اذا كانت القصة تنبع فعلا في بناء موقف وجداً نية جداً متعاطف مع البطل في نصف القصة الاول ، ففيما التنفس منه على هذا التحول في نهايتها ؟ اي انتباع « موحد » يخرج به القاريء من الانتهاء من هذه القصة .

ايريد الكاتب ان يصور البطل على انه شخص « يتوهم » ان لديه ملائكة حقيقة ، والواقع خلاف ذلك ، كما يرى اصدقاؤه ؟ وأنه لما هو موقف حيدر الدرملن الذي يعاني بالفعل ملائكة حقيقة . ومع ذلك فهو لا يجد من ينصت اليه ؟

والغريب أن « حيدر » هذا يصور لنا بنفس الأسلوب الذي يصور به البطل تقريباً . فهو يجدوا — من خلال الحوار الذي اقتبسنا آنفاً — شخصاً مهذباً مكتراً ، رغم مأساته ، بموقف صديقه ولكنه سرعان ما يتصرف بطريقة تبعث على السخرية كما يتضح من باقى الحوار ، يقول مقرر :

— ولما وقع الحذور كان على أن أحصيها بأي ثمن ، وهكذا نتيجة الاهتمام ... فتتمم وهو يجول في المكان بنظره ذاهلة :

— دنيا ! ، يعني آنا كان مالى ومال الكريات البيضاء !

— على رأيك ! ، وهل تدرى ماذا تعنى جراحه الولادة ؟  
شق البطن !

— ربنا لطيف بالعباد ، وهل تدرى أنت مرضى يجهله  
اطباؤنا ويقفون حياله حيارى ؟

— لا تتعجب ، ربنا لطيف بالعباد كما تقول ، والا فمن  
لام تتعجب هذا العذاب وهى تهب الدنيا مولوداً جديداً ؟

وواجههما الكلام فيما بـدا فلادا بالصمت . واندفن  
كل في ذاته ناجتر احزانه وحده .

وبهذا الموقف « الصبياتى » تنتهي كل بادرة للتعاطف مع  
البطلين كليهما . ويبقى السؤال وارداً لماذا بدأت القصة تلك  
البداية المتواترة الجادة ، ثم تسطحت المشاعر كل هذا التسطع ،  
وتبيّع الموقف على هذا النحو ؟ اي وظيفة فنية يتحققها  
هذا التحول ؟ ولا يمكن الاحتجاج هنا بأن هذا يحدث في  
الواقع وبأن القصة تحاول تصوير هذا الواقع كما هو  
« لأن « الواقع » عادة ما يطرح بدائل أخرى كلها واقعى ،  
والقصة الناجحة هي تلك التي تنتخب من هذه البديلات موافقاً  
فرعية وتناسيل دالة تتفاءل مع ما سبقها وما يلحقها على  
بناء استجابة وجاذبية « موحدة » تحقق للقصة اكمالها الفنية  
على نحو ما رأينا في قصة « تشيكوف » .

وبعد ، فليس هذا المقال مقارنة بين نتاج الأديرين الكبيرين .  
وقد مر بنا أن قصبة « تشيكوف » من أعظم قصصه ، على حين  
أن قصصه « الصمت » ليست من أفضلي ما كتب نجيب محفوظ .  
وكل ما هناك أن بالقصتين قدراً من التشابه في الموضوع برز  
المقارنة . وقد نعلت ذلك في أول الأمر في قاعة الدرس ، لفرض  
تريوى محض ، هو توضيح بعض النقاط التي تناولها هذا  
المقال لطلابى الذين يضعون قدمهم على أول الطريق لكتابية  
القصة ، ولفت نظرهم إلى أن الموضوع الواحد قد يتناوله  
الكاتبان أو الكتاب كل برؤيا مختلفة .

ثم رأيت هناك ان انقل التجربة لامثالهم من الطلاب ،  
وربما لاثائنة الكتاب ، عسى أن يجدوا فيها بعض الفناء .

## اسماويل ادهم او الموت في الفحى

١٩٤٠ - ١٩١١

د. احمد ابراهيم الهواري

### ناقد في الظل :

في مناجاة ذاتية ساءلت نفسي : ترى من يعرف اسماويل ادهم ، وحدثتني النفس قائلة : قليل من دارسى الادب والنقد من يذكر هذا العالم الرياضى النابغة ، الباحثة البارع فى التاريخ ، النافذ البصيرة . وانه خارج دائرة المتخصصين اصبح نسبيا منسيا لا يكاد يذكر .

الدكتور اسماويل احمد ادهم ، عالم تركى ، المانى الدلم ، مصرى المولد . وقد حظى انتاجه العلمى بتقدير كبار الادباء المصريين : احمد أمين واسماويل مظہر وأحمد حسن الزيات الذى رشأه بمرثية رائعة . (١٤-١)

تميزت شخصيته بسماحة النفس ، ووداعة الخلق ورقة الشمائل . وبالرغم من مولده المصرى يصح اعتباره غريبا في دمه ، ونشاته ، وثقافته فهو في حكم المستعربين والمستشرقين . ونجد في اسلوبه الصراحة ، وحرية الفكر ، ودقة التقسيم العلمي النابعة من المنهجية التي ارتضتها لنفسه : موقفا وسلوكا . وجاء عطاوه النقدى شاملا مستقبليا ، مترافقا عن المنابذة والميوعة ، متشبنا بما انتهى اليه من حقائق .

ولد اسماويل احمد ادهم في السابع من فبراير سنة ١٩١١ بمدينة الاسكندرية من اب تركى وام ماتية . فاما والده فهو احمد (بك) ادهم امير الای الجيش التركى سابقا ، ووجه اسماويل (بك) ادهم استاذ الادب التركى بجامعة برلين ، وجد ابيه ابراهيم ادهم (باشا) ناظر المعارف المصرية على عهد محمد على الكبير . وقد شغل ايضا من المناصب منصب محافظ القاهرة ، وناظر الاوقاف وناظر الحربية في مصر . واما والدته فهي السيدة ايلين فانتهوف كريمة البروفسور فانتهوف Vanthouff عضو اكاديمية العلوم البروسية .

وقد تضافرت عوامل عديدة في صهر موهبته وتالقها . وكان لأبيه تأثيرات لافتة في المنحى الشخصي لحياته ، وفي نتاجه العلمي والادبي . اذ كان الاب ، يأخذ ابناءه بشيء من الصراوة « الاسبرطية » وان كان الدافع شدة الحب والاشفاق على مستقبل الابناء ، وكانت ثسنته من الناحية الدينية ، فقد كان محافظاً شديداً المحافظة ، مؤمناً بالله أشد إيمان ، يرثل القرآن في الصباح ، ويقرأ التفاسير والاحاديث ، وعلى نحو ما يروى شقيقه « ابراهيم ادهم » كان لا يغفلنا من الصلاة في أشد الأيام ببرودة ، كلنا نقوم لصلاة الفجر وأجسامنا الصغيرة الرقيقة ترتعش من شدة البرد الذي يهراً الأجسام ... وكان كثير الضفت علينا من هذه الناحية . وأعتقد أن هذا الضفت هو الذي ولد الانفجار ، ومهد للثورة العنيفة فانقلب انقلاباً عكسيًا . اذ نزلت عقبة اسماعيل ادهم تحت محارث العلم .

وعلى الصعيد العلمي فقد وجد اسماعيل ادهم في مكتبة والده الذاخرة بآلاف الكتب العربية والتركية والإنجليزية معيناً ينهل منه ويعب ، متکناً على نفسه ما استطاع ، وكان الاب ذا ميل للادب والعلم ، صاحب فريقاً من أدباء جيله ، وعلماء عصره ، اذكر منهم عبد الحميد الزهراوي صاحب كتاب « خديجة أم المؤمنين » ، وجميل صدقى الزهاوى الشاعر العراقي ، ورفيق العظم السورى — وكان وكيلاً عن الاب في ادارة املاكه بمصر في بدء هذا القرن — وغير هؤلاء .

نشأ اسماعيل يقبل على مطالعة الكتب ، في مكتبة والده ، بشغف كبير ويقاد يلتهمها التهاماً . ويدرك شقيقه « ابراهيم » انه كان يطلع من بدء حياته حتى آخر حياته القصيرة بشغف شديد ونهم كبير . مكان يجلس الى المائدة لتناول الطعام والكتاب بين يديه ، وينام والكتاب معه ، وبلغ به الشغف انه كان يقرأ وهو يسير في الطريق . وكانت له عبارة كثيرة ما يرددها أمام شقيقه بایمان واضح وهي : « اجعل الكتاب صديقك » ، فالكتاب كان رفيقه الذي لا يفارقه .

وكانت له شخصية مرحة ، وكان كثير من الناس يعجبون بشخصيته، ويفرون بين الشخص وآرائه وكان مما يدعوهם الى اكتواره تتشفه وزهده في أطاسب الحياة بالرغم من شبابه ، واخلاصه لفكرة ومثاليته ، ولقد مرض في ١٩٣٦ مرضًا طويلاً قاسياً ، وظللت آثار المرض تعاوده حتى رحل عن عالمنا . ولكنه احتمل العذاب ولم يغفل دراساته ومباحثه ، وكان يصارع الموت صراعاً عنيفاً ويفاصل الداء الممكן مغالية شديدة .

## عود على بدء :

تلقى اسماعيل ادهم علومه الاولية في مصر والاعدادية في تركيا . وكان أول البكالوريا التركية ، ودخل كلية العلوم وتخرج منها عام ١٩٢١ حائزًا على درجة ( بكالوريوس علوم ) ، فأوفدته الحكومة التركية الى الاتحاد السوفييتي للتخصص في بعثة تبادل الثقافة والصلات بين الدولتين . ونال дبلوم العالى من معهد الطبيعيات السوفيتية عام ١٩٢٢ ، وتقدم لنيل درجة الدكتوراه برسالة « ديناميكية جديدة مستندة الى حركة الفازات وحسابات الاحتمال » الى جامعة موسكو ، وأخذ في العلوم ونلسنفتها جازى Ph. D. و Sc. D. مع درجة الشرف ، كما غنم من الجامعة

تنسها اجازة D. Litt. في اوائل هذا العام ( ١٩٣٦ ) ، بصفة نخرية  
تقديرًا لبحوثه التاريخية والادبية .

واشتغل في معامل البحث الطبيعي فترة في ليننجراد ، فأستاذًا مساعدًا  
للطبيعتيات النظرية بمعهد الطبيعتيات السوفيتى الملحق بكلية العلوم بجامعة  
موسكو ، فأستاذًا للرياضيات العالمية البحتة بجامعة ليننجراد . وفي تلك  
الفترة وضع كتابه ( العلم الرياضي والطبيعتيات ) وكذلك وضع في تلك الفترة  
كتابه ( نظرية النسبية ) ، والكتابان باللغة الروسية مع مقدمتين مستفيضتين  
باللغة الالمانية .

وتولى رسالته الى الجمعيات العلمية وخاصة الى اكاديمية موسكو  
العلمية واكاديمية العلوم الروسية . واهم رسالته ما كتبه عن ( الحركات  
البرونية ) وعن ( بناء الذرة ) وعن ( التكافؤ الذري ) وعن ( ميكانيكية  
اينشتين وملحوظة بان لوثيه على نسبيته ) . وفي يوليو عام ١٩٣٤ كتب  
رسالته ( الفعل الكهرطبيعي ) التي اعتبرت في الدواوين العلمية من اهم  
المباحث خلال ذلك العام ، فدعنته جامعا تبرلين ومبونخ وفينسا لأن يحاضر  
عنها . وفي اوائل عام ١٩٣٥ انتخب عضوا اجنبيا لاكاديمية العلوم  
السوفيتية . ثم دعى الى تركيا ليشغل كرسى الاستاذية للرياضيات العليا  
في محمد ( كمال اتاتورك للبحث العلمي ) في انقرة .

وكان تردداته على مصر ومعرفته باللغة العربية من المقدمات التي  
التي ابقيت فيه روح الميل للشريفات ، وكان أول عهده بها اثناء وضعه  
كتاب ( العلم الرياضي والطبيعتيات ) فانه اضطر الى دراسة  
تاريخ العلم الرياضي ، وهذا دفعه الى دراسة المراجع العربية ليتمكنه ان  
يعطي حكمًا صحيحا عن اثر العرب والمدنية الاسلامية في الرياضيات  
وتقدمها . وكان كثيرا ما يخلو لنفسه وبأخذ في مراجعة المراجع العربية  
حتى اثارت مطالعاته في نفسه ميلا الى الباحث الاستشرافي في تركيا  
والمانيا وروسيا ، وسرعان ما عرف في دوائر الاستشراف بنظراته التحليلية  
فعمدت اليه جامعة فريبورج في المانيا بان يشرف على اخراج كتاب  
المستشرق سبرنجر Sprenger

عن ( محمد صلى الله عليه وسلم ) Dasleben und Dielehrden Muhammed  
ناخرجه مع كثير من الملاحظات والنقدات العلمية . وكان كثيرا ما  
ينصرف في اوقات فراغه لدراسة تاريخ العرب في الجاهلية وحياة الرسول ،  
واخيرا اخرج كتابه ( تاريخ الاسلام ) Islam Tarihi باللغة التركية ،  
وقد نشرته ( جماعة تمحيص التاريخ الشرقي Cetkik Gemiyetisark Tarihi )  
ثم انتخب وكيلًا للمعهد السوفيتى للدراسات الاسلامية .

وسعت كلية الآداب التركية لدى ادارة جامعة الاستاذ حتى تمكنت  
من ان تستتصدر قرارا بان تعهد اليه بكرسى التاريخ الاسلامى على ان  
يذهب الى البلدان العربية للتتوسيع في دراسة حياتها الاجتماعية والادبية  
عن كتب ، وليعمل على زيادة التبحر في اللغة العربية ، فنزل مصر وأختار  
مسقط رأسه الاسكندرية مقرا لنشاطه العلمي حيث آلل اليه من جده  
لابيه ابراهيم ادهم « باشا » بعض الممتلكات ، الا ان انشفاله بالباحث  
الاسلامية والدراسات في التاريخ الاسلامي والشرقى والادب العربي ، لم  
يحل دون اهتمامه بمباحثه العلمية ، فلم تقطع صلاته بأكاديمية العلوم

السوفيتية ، ولم تتوهف متابعته العلمية ورسائله للمجلات العلمية .

وما أن هبط مصر حتى عمل على توطيد صلاته بادبائنا ومفكريها فنشر سلسلة بحوث رياضية عن نظرية النسبية في مجلة ( المقطف ) ونقدات تاريخية لبعض المؤلفات العربية في مجلة ( الامام ) و ( أوبى ) و ( الحديث ) السورية . كما نشر رسالته عن الحديث والرواية كفصل من كتابة ( حياة محمد ونشأة الاسلام ) وقد اثارت ضجة نصادرتها الحكومة .

وهو كاتب مستوعب مسهب لا يتهيب مباحثه مهما كانت عویضة ، وأسلوبه — على نحو ما سیری القارئ — يميل الى النهج العلمي في التدقيق والتحقيق حتى في الابيات الخالصة . على ان آراءه العلمية اخذت تتسرب كأنها زيت على الثوب سرح في نسيج الدراسة النقدية ، فالقارئ لدراساته عن الشاعر التركي ( عبد الحق حامد ) — على سبيل المثال — سيلمس تجلبات نظرية النسبية تتراهى في معالجته النقدية . ووجه الخصوبة يمكن في قدرته على ان يخرج بالمعادلات الرياضية من اطارها المحدود الى آفاق السلوك الانساني والطبيعة البشرية .

واقف امام اسلوبه في المعالجة النقدية ليتذوق القارئ النكهة التي اثرت اليها وكيف تكتسب حيوية وثراء . بمعنى كيف تحول نظرية النسبية الى « محضر تفاير ولا ثبات لشيء » يقول : « ويتساءل حامد عن مجرى التفاير ، وهل يسوق حتما التسليم بأن كل شيء محضر تفاير الى العدمية كما انساق هي اقطيط ؟ ويجيب حامد انه يرى وجود شيء في الوجود حتى يأخذ في التغير في الزمان ، لأن تصور فكرة التفاير في العدم محضر لاشيء . ومن هنا نقط يرفض حامد الفكرة العدمية Nihilism في الفلسفة .

ولكن اذا كان هنالك شيء في الخارج يأخذ في التغير في الزمن فهل في الامكان معرفة كنه هذا الشيء ؟ يتدرج حامد في الاجابة على هذا السؤال من العالم الخارجي الى العالم الداخلي . ويقول ان مدركانتنا نسبية بالإضافة للأشياء الخارجية عنا .. غير ان هناك مدرك اولى مطلق هو التفاير تستخلصه من النظر في العالم الخارجي والداخلي ، وأول المدريكات في التفاير ، بمعنى اكبر تفاير يمكن تلمسه هو ذلك التغير الذي ينتهي بالحى الى أغوار العدم فيطويه على الممات

ان حامد يرى أن التفاير الحقيقة الاولى المموجة في الأشياء التي تكتنفها وهو ينتهي بهذا التفاير الى وجود مطلق وراء هذه التفايرات في الزمان والمكان فهو ثابت باق على حقيقته .

وهو — حامد — بذلك يقرر عدم فناء شيء ، فالآتي يأتي من الازل والذاهب يذهب للابد ، ولكن بين الآتي من الازل والذاهب للابد شيء نفتنته ، ينزل بالانسان في لحظات الى كومة من تراب ، فإذا لم يكن هذا شيئا موجودا فكل العالم محضر لا شيء ، مقبرة كبرى تصطحب فيها الأشياء .

فاذن لابد من شيء ان لم يكن صار الى العدم فانه فارق البدن حتى نارت الحياة الجسد ، هذا شيء هو الروح .

ويرى أن الروح سر *Mystere* ومحيط مستقل عانيا بذلك الفكرة القائلة بأن الأرواح كائنات في كل ظرف وحين في الكائنات .. وهو في أجابتة ينبع نهج القرآن « قل الروح من أمر ربى » ويعد لاثات خلود الروح بدليل يأخذ من القرآن ، وهو نص الآية « افحسبتم انما خلقناكم عبثا » . ويندفع عبد الحق حامد في ثبات بقاء الروح ، وهو في اندفاعه ينتهي إلى أن الحياة مهزلة ويميل للريبة في الأشياء والشك فيها . ويمكنك أن تلمس الجدل النازل عند حامد أنه يبدأ من الحقائق اليقينية ويأخذ خطوة خطوة في الاقتراب من فلسفة الشوكوين حتى ينتهي إلى فلسفة الامكان ، لأن حامد بطبيعته ميال للشك في الأشياء ، والحقيقة التي يخلص بها أن الحياة ملهاه منجمة *Tragi-Comique* ومهزلة ليس ورائها من شيء .

... ان الحقيقة اليقينية هي في مطابقة المدركات الحسية للوجودان ، وهكذا ينتهي إلى أن الحقيقة ذاتية قائمة في عالم الواقعية وإن معرفتنا بالأشياء نسبية مادام المقياس المشترك بين وجودان البشر مفقود ومعنى هذا أنها اعتبارية تختلف من شخص لآخر .

في البدء ، حرصت أن أرسم بالكلمات صورة للامع العطاء الفكري لاسماعيل ادهم تمهيدا للتعرف على منهجه في نقد الشعر من خلال أعمال المدرسة الرومانسية : خليل مطران ، ١٨٧١ - ١٩٤٩ ، ومخائيل نعيمة نوفمبر ١٨٨٩ - وجبل صدقى الزهاوى ١٨٦٢ - ١٩٣٦ ، وأحمد زكي أبو شادى ١٨٩٢ - ١٩٥٥ ، وعبد الحق حامد ١٨٥١ - ١٩٣٧ .

### اسماعيل ادهم ناقدا :

بداية أود أن أشير أن اسماعيل ادهم ينحدر من معطف النظرية الرومانسية . ومن تعاليمها يبسط رؤيته للنص الشعري ، ورؤاه للشعر ورسالته . ويقف أمام مدلول كلمة « شعر » اللغوى والاصطلاхи . ففياتى يقول « الازهرى » في تعريفه للشعر : « الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها والجمع أشعار ، وقائله الشاعر ، لأنه يشعر ما لا يشعره غيره » والكلمة استعملت عند العرب في الجاهلية ، بمعنى العلم والمعرفة من حيث أن الشعور مقدمة للمعرفة والعلم ، فنقول شعرت به أى علم ، وليت شعري ما كان ، أى ليت علمي محبط بما كان ، وشعرت بهذا فطنت له . وجاء في « تاج العروس » : (١٥) وقتيل هو العلم بدقاتق الأمور ، وقتيل هو الادراك بالحواس . وفي القرآن الكريم : « وما يشعركم أنها اذا جاءت لا يؤمنون » (١٦) « بمعنى وما يدريكم » . فالاصل في الكلمة الشعور ، ومنها نقل اللفظ لباب المعرفة والعلم . وقد اشتربت العربية والعبرية في نقل اللفظ من معنى الشعور إلى معنى العلم والمعرفة .

والشعر عند العرب ، شعر من حيث هو فحسب الشعور ، وعندهم أن هذا هو اصل التفرقة بين الشعر وبقية ضروب الكلام .

والشاعر وجمله شعرا ، لفظ يطلق عند العرب على من يتعرض الشعر . ومن حيث ان لفظة الشعر نقلت من باب الشعور بالشيء الى العلم به فان لفظ شاعر استعمل للدلالة على أهل الحجى من العرب من حيث هم أصحاب المعرفة والعلم ، ولما كان العلم والمعرفة عند العرب لهما

أصل مستمد من الغيب ، فان أصحاب الحجى هم أصحاب المعرفة المتصلين بقوى الغيب من الجن والشياطين .

والقارئ لآراء اسماعيل ادهم في رسالة الشعر يلمس انها تكاد تدور في مملكة النظرية الرومانسية ولا يبغي عنها حولا . فهو مارس من كوكبه مرسان النظرية الرومانسية في الابد العربي الحديث : هيكل والعقاد والمازانى . انه من (الذات) يبدأ والى (الذات) يعود من (ذات) الشاعر ينطلق سابحا في نهر الزمن ليؤكد هوية (الحاضر) من خلال البحث في (ماضي) هذا الواقع . في ضوء علاقة جدلية بين المدرسة الابداعية والمدرسة الابتدائية على نحو ما سنرى .

منذ الدكتور اسماعيل ادهم أن «الشعر الكثاف» منحة الحياة والطبيعة لنفس الشاعر ، وذلك نتيجة استغراق في ، وبخطىء من يذهب لتعريف الشعر بأنه الجمال .. فالشعر أسمى من أن تتصل رسالته بشيء معين لأنها رسالة الحياة » .

ان الشعر شيء أبعد غورا في الطبيعة الإنسانية من أن يتضمن للعقل وقوانينه لأنه يتجه للإحساس والشعور ، وهو يعرض للحياة بالوصف او التصوير او التحليل . ان الشاعر مثله مثل المثال الذي يسبك من وحي فنه على الصخر آيات عبقريته — يستمد من الألفاظ والتراتيب المواد التي يقيم منها هيكل شعره . وعلى هذا ، فالفن والشعر جزء منه — شيء أبعد غورا من المظهر المادي الذي يظهر فيه ، شيء يتصل بروح الفنان والشاعر.

والدكتور اسماعيل ادهم يلح على ربط الشعر بالنفس والشعور والروح . «فالشاعر هو ذلك الإنسان الذي يستوعب الحياة عن طريق شعوره واحساسه فيعرضها نابضة » ، (١٧) والشعر غايته في ذاته ، لأنه يتضمن أغراضه في نفسه ، من حيث هو شعور يخالط الحياة فيجيء منها (١٨) وكانته يقيم علاقة توحد بين الذات المدركة والموضوع المدرك . وتنتهي أغراض الشعر « عند حد التعبير بما في الوجودان من معانى الحياة وصورها التي خالطته » .

فالدكتور اسماعيل ادهم من الشعور يبدأ والى الشعور يعود . انه «فيض الوجودان» و «نفحة علوية» والشاعر لا يعني بالجمال الا قدر ما هو مثبت في تضاعيف الحياة التي تبدو معاكوسنة في إطار ذاته ، وهو الى هذا لا يعني بباراز تلك اللذة والالم في شعره الا بالمقدار الذي يخالط شعوره منها . (١٩)

ذكرت أن اسماعيل ادهم ينحدر من معطف النظرية الرومانسية التي ترى أن الشعر تعبير عن المشاعر ومن المسلمات النقدية أن مفهوم الشعر عند أصحاب هذه النظرية ، يركز على العالم الداخلي للشاعر ، بدلاً من تركيزه على العالم الخارجي . ويربط مفهوم الشعر وخصائصه ربطاً وثيقاً بهذا العالم (٢٠) . ولقد دفعت الملابسات التاريخية والحضارية التي مرت بها مصر والعالم العربي ، أن يبحث المثقف العربي عن ذاته من خلال البحث عن الذات القومية ، وأن يتمتعن الخيال الفردى للمثقف مع وجдан الجماعة وأشواطها في التخلص من نير الاستعمار والتبعية ، وانتزاع الحرية ومن

هنا توحدت ( الذات ) الفردية مع ( الذات ) القومية في مطلب نبيل « الحرية » وكان الفرد ( المثال ) هو البدء والمنتهى للوصول الى ( المثال الرومانسي ) ومن المسلمات في تاريخ الحضارة ان الفرد هو الركيزة الاساسية ، والكعبة التي يطوف حولها فكر النظرية الرومانسية .

هنا نرى ثنيلا لنتعرف على النسق النقدي العام للعصر الذي جاء « اسماعيل ادهم » افرازا حضاريا له . اذ ان ذلك يكشف عن وحدة الارومة التي تصل بين فكر هؤلاء جميعا في نظرتهم للفن والحياة .

فالعقاد – مثل د. ادهم – يرفض أن يطرح تعريفا جاما مائعا – على حد تعبير المناطقة – للشعر وان ارتكز على مطلب رئيسي لاغنى للشعر عن احتواه . فالشاعر ينبغي أن يلتزم بمطلب يحقق من خلاله رسالة الشعر التي تتلخص في انه « التعبير الجميل عن الشعور الصادق – وكل ما دخل في هذا الباب – باب التعبير الجميل عن الشعور الصادق – فهو شعر وان كان مدح او هجاء او وصفا للابل والاطلال ، وكل ما خرج عن هذا الباب فليس بشعر وان كان قصة او وصف طبيعة او مخترع حديث . ( ٢١ ) .

ويلتقي ( العقاد ) مع ( د. ادهم ) في قوله – العقاد – « ان الشعر تعبير عن النفس الانسانية وتمثل للحياة في شتي الوانها وشكولها ويستحق من التقويم والتقدير ما تستحقه النفس والحياة . فاللغة ليست هي الشعر والشعر ليس هو اللغة ، والانسان لم ينظم الا للباعتذ الذي من اجله صور او صنع التمايز او غنى او وضع الالحان . فالباعتذ اذن موجود بمعزل عن الكلام والالوان والرخام والالحان ، وانما هذه هي ادوات الفنون التي تظهر بها للعيون والاسماع والخواطر حسب اختلاف المواهب والملكات . فإذا وجدت التحولة البدوية وجدت اداة النظم والتعبير . وبقى ان نبحث عن الشاعرية والخواج والاحاسيس التي يعبر عنها الشاعر . وهذه الشاعرية قسط شائع بين الناس يعبرون عنه بما استطاعوا من لغات ، وقد يعبرون عنه كما تقدم بغير اللغات » . ( ٢٢ ) .

وعلة الشعر عند د. محمد حسين هيكل ( ١٨٨٨ – ١٩٥٦ ) تقوم على اساس عميق سنه الشعور الانساني الصحيح . من هنا يتحفظ د. هيكل على شعر المناسبات . ويرد علة التهافت في هذا الشعر الى ان « الالهام فيه ينطبع في النفوس من حوادث خارجة عنها ، في حين ان الالهام في الشعر الصحيح داخلي يصدر عن النفس ذاتها ويهتز كل وجود الشاعر ، لانه الفيض ( الكلمة اكتسبت قداسة لدى نقاد النظرية الرومانسية ) المضيء لدخلية حياته ولكن ايمانه ولكل عواطفه وكل وجوده » . ( ٢٣ ) ملابد من ان تكون هناك مناسبات تحرك نفس الشاعر وتهزها من الاعماق ، فتندفعها الى الاغاضة بمكون ما فيها .

رسالة الشعر عند « هيكل » تبلور في ان يكون الشعر « اداة صالحة للتعبير عما يجيئ بالنفوس وتضطرب به الخواطر » ويربط بين رسالة الشعر وبين حرية الشعور التي تدفع الشاعر ان يتسلو بالشعر بوحى ما في نفسه ، وما تلهمه حياته فباتى شعره شعر النفس النباقة

لا شعر الظروف التي لا شعر فيها . وأن يصور ما يصدر عن وحي الروح والهام العاطفة وفيض الفكر . (٢٤) وفي تعليمه لسر عبقرية «شكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦) يرى أنها تكمن في قدرته على أن يرى دخلة «النفس الإنسانية ... نلت لا تقرأ له مسرحية ولا مقطوعة إلا وجدت من وصف هذه المظاهر وصفاً وديعاً بذلك على مبلغ تأثيرها في أعصاب هذا الشاعر الدقيق الحس تأثيراً يجعله يندفع إلى الاعجاب بالجمال وتقديمه » . (٢٥)

أما « ميخائيل نعيمة » فمن (الفريال) يطالعنا برؤيته للشاعر فهو عنده «نبي وفيلسوف ومصور وموسيقى وكاهن . النبي — لأنه يرى بعينه الروحية ما لا يراه كل بشر . ومصور — لأنه يقدر أن يكتب ما يراه ويسمعه في قوالب جميلة » من صور الكلام . وموسيقى لأنه يسمع أصواتاً متوازية حيث لا نسمع نحن سوى هدير جمجمة . العالم كله عنده ليس سوى آلة موسيقية عظيمة تترنّق على أوتارها أصوات الجمال ... والشعر الذي تعلق روحه روح الكون يدرك هذه الحقيقة أكثر من سواه . لذلك نراه يصوغ أفكاره وعواطفه في كلام موزون منتظم » .

« وأخيراً — الشاعر كاهن لأنه يخدم لها هو الحقيقة والجمال وبالاختصار أن روح الشاعر تسمع دقات أنابيب الحياة وتلبيه يريد مدادها ولسانه يتكلم « بفضله قلبه » تتأثر نفسه من مشهد يراه أو نفحة يسمعها تتولد في رأسه أفكار تراقت في الحلم واليقظة فتمتلك كل جارحة من جوارحه حتى تصبح حملاً يطلب التخلص منه . وهنا يرى نفسه مدفوعاً إلى القلم ليفسح مجالاً لكل ما يجبش في صدره من الانفعالات وفراسه من التصورات ولا يستريح تماماً حتى يأتي على آخر قافية فيقف هناك وينظر إلى ما سال من بين ثفاري قلبه كما تنظر الأم إلى الطفل الذي سقط من بين أحشائهما . أمامه فلذة من ذاته وقسم من كيانه » .

ان ( ميخائيل نعيمة ) يعلو بالشاعر — حيث تعلق روح الكون ويرسالته ويعود بالمفهوم إلى سيرته الأولى ويلتقي مع كوكبه نقاد النظرية الرومانسية ( العقاد — هيكل — المازني — اسماعيل ادhem ) أولئك الذين ينظرون إلى أن الشعر يصدر عن الذات الشاعرة . فعنه ان الشاعر : « لا يأخذ القلم في يده الا مدفوعاً بعامل داخلي لا سلطة له فوقه . فهو عبد من هذا القبيل لكنه سلطان مطلق عندما يجلس لينحت احساساته وأفكاره تمثيل من الانفاظ والقوافي لأنه يختار منها ما يشاء . فيختار الأحسن اذا كان من المجيدين او ما دون ذلك بالتدريج حسب قواه الفنية والادبية » .

على نحو ما سبق ، فإن النسق النقدي لهؤلاء النقاد ينبيء عن انتاتهم في علة الشعر .

ولست هنا بسبيل دراسة مواضع التأثير ، ومنابعه ، ف المجالها الدراسة النقدية المقارنة لكن أشير إلى اثر النظرية الرومانسية في مفهوم الشعر لدى هذا الجيل من النقاد ( ٢٦ ، ٢٧ ) .

### مفهوم الشعر بين الابداعية والابداعية :

حرص اسماعيل ادhem أن يرسم خريطة نقدية يوضع من خلالها إيماد المدرسة الابداعية وسماتها ، مقارنة بالمدرسة الابداعية وهو في

تفرقته بين المدرستين يطرح مفهومه للشعر ولرسالة الشاعر . والترفرقة بين المدرستين تثير اهتماماً لافتاً لأنها تحدد حجم العطاء الفنى الذى قامت به كل مدرسة . وترصد حجم الدور الذى قام به الابداعيون من خلال النقد التطبيقى لاعلام الشعر الرومانسى كما تنبئه تاريخياً – عن الدور الذى قام به الابداعيون او ( الاحيائين ) وعلى راسهم البارودى ( ١٨٣٦ - ١٩٠٤ )

ان الشعر في المدرسة الابداعية عطاء فنى لـ « صوغ خلجان الشعور والنفس في قوالب من فعل المحسن وعمل الذهن الصرف » . ( ٢٨ ) ويرتكز اسماعيل ادhem في طرحه لمفهوم الشعر عند المدرسة الابداعية على « ابن خلدون » في مقدمته نصل في صناعة الشعر ووجه تعلمه « وهذا الفصل بمثابة دستور لهذه المدرسة . اذ تحكم في فهم الشعراء لرسالة الشعر ولعملية الابداعية ذاتها وكان مؤشراً راصداً للاتجاه الابداعي . يقول ابن خلدون :

... « ومن الشعر ملكة تكتسب بالصناعة والارتياض في كلام العرب حتى يحصل شبه في تلك الملكة وحيث ينزل الكلام في قوالبه ، ولا يمكن في الشعر ملكة الكلام العربى على الاطلاق بل يحتاج بخصوصه الى تلطف ومحاولة في رعاية الاساليب التى اختصتة العرب بها واستعمالها حيث ان الاساليب عندهم عبارة عن المنوال الذى ينسج فيه التراكيب او القالب الذى يفرغ فيه . ولا يرجع الى الكلام باعتبار افادته اصل المعانى الذى هو وظيفة الاعراب ، ولا باعتبار افادته كما المعنى من خواص التركيب الذى هو وظيفة البلاغة والبيان ، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذى هو وظيفة العرض . فهذه العلوم الثلاثة خارجة عنصناعة الشعر وهى انما ترجع الى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص ، وتلك المصور ينتزعها الذهن من اعيان التراكيب واشخاصها ، ويصيرها في الخيال كال قالب او المنوال . ثم ينتقى التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الاعراب والبيان فيرصها فيه ر بما يفعل البناء في القالب او النساج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام . ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربى فيه . فان لكل فن من الكلام اساليب تختص به وتوجد فيه على احياء مختلفة نساؤالطلول في الشعر يكون بخطاب الطلول كقول الشاعر : ( يدار مية بالطباخ فالسند ) ، ويكون باستدعاء الصحاب للوقوف على الطلول ك قوله : ( قنا نبك من ذكري حبيب ومنزل ) ، او بالاستفهم عن الجوانب لخاطب غير معين كقول الشاعر ، ( الـ م تسأل متوجبك الرسوم ) ، ومثل تحية المطلوب بالأمر لخاطب غير معين بتحيتها ك قوله : ( حى الديار بجانب الغزل ) او بالدعاء لها بالسقيا ك قوله :

اسقى طلولهم اجشن هذيم      وعزت عليهم نضرة ونعميم  
... وامثال ذلك ... فمن اراد قرض الشعر كان كالبناء او النساج والصورة الذهنية المنطبقة في ذهنه كال قالب الذى يبني فيه او كالمنوال الذى ينسج عليه ، فان خرج من القالب في ثباته او عن المنوال في نسجه كان شعراً فاسداً » . ( ٢٩ )

وهذا النص يحمل في اعطائه دلالة تاريخية لافتة : في تحديد «المتحول» في تيار الشعر العربي . فاغرافق هذا الشعر تكاملت وغدت منوالاً ينسج الشاعر المتأخر بردته بالنظر الى روائمه والنسيج عليها . وهذا يعني زحاظته المفهوم الاصيل الذي نشأ مع الشعر العربي ، وهو المفهوم الذي يقرن بين الشعر وفيض الشعور . تحول من (طبع) الى (صنعة) تقوم على المطالعة لدواوين الشعراء المتقدمين حيث ينشأ — من خلال المران والدرية على أساليب صوغ الشعر — قالب او إطار شامل من التراكيب تملأ شعباً عقل الشاعر فيفرغ منها صورة الفنية .

ومكذا — وبمرور الزمن — بدأ الشعر العربي يفقد ، الى حد كبير ، عناصره الوجدانية والشمورية التي توارت في استحياء امام الزخارف اللغوية والبدائية .

وامتد ظل هذا المفهوم الذي حدد قسماته الواضحة « ابن خلدون » ليستظل بظله — مع مطلع النهضة والبيقة القومية وما صاحبها من النقاش نحو الماضي بحثاً عن الذات القومية — ناقد احيائى كبير « حسين المرصفي » ( ١٨١٥ - ١٨٩٠ ) وشاعر احيائى كبير « محمود سامي البارودى » ( ١٨٣٩ - ١٩٠٤ ) رائد الشعر العربي الحديث . نهما مما ، شكلاً ضفيراً مجدولة ، احيث قيم الشعر العربي في عصور ازدهاره ، مما مهد للمدرسة اليداعية ان تواصل الابحار في نهر الزمن وتعيد للشعر نبضه ولتصور عناق اشواق الانسان ، روح الكون واسراره .

فالمرصفي ( ١٨١٥ - ١٨٩٠ ) يسير حذو الحاضر متبعاً مفهوم « ابن خلدون » للشعر . والقارئ لكتاب الوسيلة للمرصفي يدرك بصمات « ابن خلدون » واضحة ولست بسبيل القراءة النقدية للمرصفي في وسليته لهم الشعر ، فليس هذا موضعها ، لكن اشير الى اتفاقه ، وهو ناقد احيائى كبير ، مع « ابن خلدون » في النظر الى الملكة الشاعرة والعملية الشعرية التي هي — عندهما بمثابة المنوال الذي ينسج منها الشاعر بردته او نسيج تصييده . كما يتفق معه في عنصر « الذوق » والذاكرة ، والفهم الثاقب ، والقالب الذي ينسج الشاعر ، ببصريته موضوعاته الشعرية ( راجع الوسيلة الجزء الثاني ) .

وخطورة هذا المفهوم تبدت في تأثيره على مفهوم « البارودى » ( ١٨٣٩ - ١٩٠٤ ) باعت الشعر العربي ورائده . ومن الامامية ان اقدم للقارئ المقدمة التي طرح فيها البارودى « مفهومه للشعر . فهي وثيقة نقديّة تؤرخ ارهاصات المحنى التاريخي للمدرسة الابداعية بريادة البارودى .

يقول البارودى « ان الشعر لمعة خيالية يتلاقى ويفضمها في سماوة الفكر ، فتنتهي اشعتها الى صحقيقة القلب فيفيض بلايتها نوراً ينصل خطيه بسلسلة اللسان . فينتبعث بذلك من الحكمة ينبلج بها الحالك ، وبهتدى بدللها السالك ، وخير الكلام ما ائتلت الفاظه وائتلت معانيه ، وكان قريب المأخذ بعيد المرمى سليماً من وسمة التكلف ، بريساً من عشوأة التعسق غنياً عن مراجعة الفكرة ، فهذه صفة الشعر الجيد ، فمن آتاه الله منه حظاً وكان كريم الشمائل طاهر النفس فقد ملك أعنف

القلوب ونيل موعدة النفوس ومسار بين قومه كالسفرة في الجحود  
الادهم ، والبدر في الظلام الايمم . ولو لم يكن من حسنات الشعر  
الحكيم الا تهذيب النفوس وتدریب الانفاس وتنبيه الخواطر الى مكارم  
الاخلاق لكان قد بلغ الفسادة التي ليس وراءها لذى رغبة مسرح ،  
وارتبأ الم فهو التي ليس دونها لذى همة مطبع ومن عجائبها تنافس  
الناس رغبة وتغاير الطياع عليه وصفو الاسماع اليه ، كانوا  
هو مخلوق من كل نفس او مطبوع في كل قلب ، فانك ترى الامم  
على اختلاف سنتهم وتبادر اخلاقهم وتعدد مشاربهم لا هجين به عاكفين  
عليه لا يخلو منه جيل دون جيل ولا يختص به قبيل دون قبيل ، ولا غرو  
مانه معرض الصفات ومتجر الكمالات .

ولقد كتبت في ريمان الفتوة واندفاع القرية بتيار القوة المهاج  
به لهج الحمام بديله ، وآنس به انس العديل بديله ، لا تذرعا  
الى وجه انتوبيه ، ولا تطمعا الى غنم انتوبيه ، وانما هي اغراض  
حركتني ، واباء جمجم بي وغرام سال على قلبي ، فلم اتمالك ان  
اهبب ، فحركت به جرسى ، او هتفت فسررت به عن نفسي ، كما  
قتل :

تكلمت كالماضين قبلى بما جرت      به عادة الانسان أن بتكلما  
فلا يعتمدنى بالاساءة غافل      فلابد لابن الابك أن يتزمنا (٣٠)  
وهذه المقدمة تعكس منحى الشاعر الاحيائى ، والقتنه نحو الماضي  
محذيا اياته . فهو المثل الاعلى الذى يجسد عصر الازدهار الحضارى ،  
والذخيرة التى يتجاوز بها اللحظة الحضارية الهاشطة التى يحياها . وما  
يهمنا هنا ، رؤيته للشعر بوصفه عملية عقلية فى المقام الاول .  
والبارودى عبر عن نظره الشاعر الاحيائى او الابداعى – بتعبير د.  
اسماعيل ادهم .

ولا ننسى مقوله « ابن خلدون » عن الصورة الذهنية المنطبعة في ذهن  
الشاعر كال قالب الذى بيني فيه او كالموال الذى ينسج عليه . كما لا ننسى  
ما رواه المرتضى في حديثه عن « البارودى » وبوقنه من ( التراث ) :

« ... لما بلغ سن التعلم وجد من طبعه ميلا الى قراءة الشعر وعمله  
نkan يستبع بعض من له دراية ، وهو يقرأ الدواوين ، او تقرأ بمحضرته ،  
حتى نصور في برهة يسيرة هيئات التراكيب العربية ومواقع المجموعات منها  
والمنصوبات والمحفوظات حسب ما تقتضيه الممانى والتعلقات المختلفة ،  
نصار يقرأ ولا يكاد يلحن ... ثم استقل بقراءة دواوين الشعر ومشاهير  
الشعراء من العرب وغيرهم ، حتى حفظ الكثير منها دون كلفة ، واستثبتت  
جميع معانيها ناقدا شريفها من خصوصها ، واقنا على صوابها وخطتها ،  
مدركا ما كان ينبغي وفق مفاهيم الكلام وما لا ينبغي ، ثم جاء من صنعة  
الشعر باللائق » ( الوسيلة الجزء الثاني ) .

ويتكامل هذا النص مع النص السابق في الكشف عن مراحل العملية  
الشعرية والخلق الشعري التي تعتمد على الفكر ، ثم القلب ، فاللسان .  
وبتعبير زكي نجيب محمود « ... وهى خطوات لو وضعناها بلغة علم  
النفس لقينا : أنها : ادراك ، موجودان ، فنزوء ، فإذا أخذنا الرجل بنص

عبارتـه - و أولى لـنا أن نفعل - رأينا أن نقطة الـبدء عندـه إذا ما هـم بنـظم قصـيدة من شـعره أن تـرسم في ذـهنـه صـورة أنه لا يـقول أنه يـبدأ بما يـرى مـباشرـة ولا بما يـسمع مـباشرـة بل يـبدأ بـصـورة يـتكـامل بـنـاؤـها في ذـهـنـه أولاً ، و سـيـانـ بعد ذلك أن تكون الصـورـة مـطـابـقـة لمـرـئـي أو لمـسـوـع أو غـيرـ مـطـابـقـة » . (٣١)

ان الشـعـرـ عند «الـبـارـودـي» صـنـاعـة ولـيس طـبعـا . و بـيرـى دـ. إـسمـاعـيلـ اـدـهـمـ آـنـهـ : لـماـ كانـ العـرـبـ يـعـرـفـونـ الشـعـرـ عـلـىـ آـنـهـ الـكـلـامـ المـوزـونـ المـقـنـىـ الذـىـ يـجـرـىـ عـلـىـ آـسـالـيـبـ العـرـبـ وـيـتـمـدـ بـهـ الـجـمـالـ الفـنـىـ نـهـذـاـ جـعـلـمـ يـعـتـبرـونـ الشـعـرـ صـنـاعـةـ تـبـعـ فـيـهـ المـعـانـىـ الـأـوـزـانـ وـالـقـوـافـىـ ، بـيـانـ ذـلـكـ عـنـدـهـمـ آـنـ الـوـزـنـ وـالـقـانـيـةـ أـصـلـ اـدـاتـهـ الشـاعـرـيـةـ .

علىـ انـ الـاـبـدـاعـيـةـ قـامـتـ قـبـلـ كلـ شـئـ تـحـارـبـ مـثـلـ هـذـهـ الفـكـرـةـ مـعـتـرـةـ الشـاعـرـيـةـ اـصـلـ وـلـهـاـ آـنـ تـسـتـعـيـنـ بـالـأـوـزـانـ وـالـقـوـافـىـ اوـ ماـ يـقـومـ مـقـامـهـ لـتـكـونـ لـهـاـ تـلـكـ النـبـرـاتـ المـوـسـيـقـيـةـ التـىـ تـمـيـزـ الشـعـرـ عـنـ بـقـيـةـ ضـرـوبـ الـكـلـامـ . وـبـيـنـ هـذـاـ التـنـاوـلـ لـلـشـعـرـ وـتـنـاوـلـ الـعـرـبـ لـلـشـعـرـ يـقـومـ فـرـقـ بـيـنـ الـاتـبـاعـيـ وـالـاـبـدـاعـيـ . لـاـنـ اـعـتـبـارـ الـوـزـنـ وـالـقـانـيـةـ اـصـلـ اـدـاتـهـمـ الشـاعـرـيـةـ يـجـعـلـ الـبـيـتـ وـحدـةـ مـسـتـقـلـةـ فـيـ مـبـاهـاـ وـمـعـنـاهـاـ عـمـاـ بـعـدـهـاـ وـعـمـاـ قـبـلـهـاـ .

وـعـلـىـ هـذـاـ اـسـاسـ يـمـكـنـكـ آـنـ تـعـدـلـ وـتـبـدـلـ فـيـ تـرـتـيبـ اـبـيـاتـ شـعـرـاءـ الـاتـبـاعـيـنـ بـدـونـ آـنـ تـخـشـيـ آـنـ يـؤـثـرـ هـذـاـ التـبـيـلـ عـلـىـ مـعـانـىـ القـصـيدةـ وـأـغـرـاضـهـاـ ، لـاـنـ لـكـ بـيـتـ فـيـ الشـعـرـ العـرـبـيـ وـحـدـتـهـ .

وـبـعـكـسـ هـذـاـ قـيـامـ الـاـبـدـاعـيـ عـلـىـ اـسـاسـ اـنـ الشـاعـرـيـةـ هـىـ اـصـلـ ، وـاـنـ مـنـ اـدـواتـهـاـ الـوـزـنـ وـالـقـانـيـةـ ، لـذـلـكـ تـجـدـ تـسلـسـلاـ مـقـبـولـاـ فـيـ الـشـعـرـ الـاـبـدـاعـيـ ، اـسـاسـهـ اـنـ الشـاعـرـ يـعـبـرـ عـنـ خـواـطـرـ مـقـنـاسـقـةـ فـيـ ذـهـنـهـ وـعـنـ عـاطـفـةـ مـقـنـشـيـةـ فـيـ صـدـرـهـ ، وـمـنـ هـنـاـ كـانـتـ وـحدـةـ القـصـيدةـ فـيـ شـعـرـ الـاـبـدـاعـيـنـ اـظـهـرـ شـئـ .

وـالـشـعـرـاءـ الـاـبـدـاعـيـوـنـ يـرـوـنـ الشـعـرـ فـنـاـ مـنـبـهاـ لـلـتـصـورـ وـالـحـسـ عـنـ طـرـيقـ الرـمـزـ . وـاـنـ الشـعـرـ يـفـتـرـقـ عـنـ الرـسـمـ فـيـ آـنـ الرـسـمـ فـنـ مـنـبـهـ لـلـتـصـورـ وـالـحـسـ عـنـ طـرـيقـ النـظـرـ . وـهـاـ يـفـتـرـقـانـ عـنـ المـوـسـيـقـىـ فـيـ آـنـهـ تـبـهـ التـصـورـ وـالـحـسـ عـنـ طـرـيقـ السـمـعـ . (٣٢)

وـيـتـولـدـ عـنـ اـنـسـحـابـ الشـاعـرـ اوـ اـرـتـادـهـ إـلـىـ «ـالـدـاخـلـ»ـ آـنـ يـنـسـرـبـ مـاـ يـجـبـشـ فـيـ وـجـدـانـهـ فـيـ صـورـةـ الـفـاظـ فـيـعـانـقـ اللـنـظـ وـالـمـعـنـىـ . اـذـ اـىـ التـعـسـرـ عنـ الشـاعـرـيـةـ هـوـ كـلـ اـغـرـاضـ الشـاعـرـ . ذـلـكـ اـنـ الشـاعـرـيـةـ تـسـتـعـيـنـ بـالـأـوـزـانـ اوـ الـقـوـافـىـ اوـ مـاـ يـقـومـ مـقـامـهـاـ فـيـ الـعـالـمـ الـظـاهـرـ مـتـمـيـزـ بـنـبـرـاتـ يـتـمـيـزـ بـهـاـ الشـعـرـ عـنـ بـقـيـةـ ضـرـوبـ الـكـلـامـ .

فـالـشـاعـرـ حـينـ يـسـتـعـيـنـ الـأـوـزـانـ اوـ الـقـوـافـىـ اوـ مـاـ يـقـومـ مـقـامـهـاـ فـهـوـ يـسـتـعـيـنـ بـهـاـ لـيـؤـلـفـ وـحدـةـ مـوـسـيـقـيـةـ يـتـمـكـنـ آـنـ يـصـبـ فـيـهـاـ الـخـلـجـاتـ التـىـ تـرـتـدـدـ فـيـ وـجـدـانـهـ ، وـهـوـ حـينـ يـصـبـ هـذـهـ الـخـلـجـاتـ فـيـ الـالـفـاظـ فـاـنـهـاـ تـنـصـاعـدـ فـتـكـونـ وـحدـةـ لـاـ يـمـكـنـ آـنـ تـنـصـلـ الـالـفـاظـ فـيـهـاـ عـنـ الشـعـورـ ، وـالـشـاعـرـ فـيـ ذـلـكـ كـالـمـوـسـيـقـىـ ، وـكـمـاـ آـنـهـ لـاـ يـوـجـدـ فـيـ الـمـوـسـيـقـىـ آـنـغـامـ فـيـ جـاتـبـ وـمـعـانـ يـعـبـرـ

عنها بهذه الانفاس في جانب آخر ، بل يوجد هناك فقط صوت تعبيري . ( اسماعيل ادهم هنا يرتكز على الناقد الانجليزي برادلى ) كذلك في الشعر لا يوجد الفاظ وحدها ومعان وحدها ، إنما يوجد الفاظ تعبيرية عمّا في وجdan الشاعر ، هي مظهر الشاعرية والشعر نفسه . ( ٣٣ )

## اسماعيل ادهم بين المنهج النفسي والمنهج المعتمد على السيرة الشعر مظهر نفسي لصاحبه :

لما كان الشاعر يستوعب الحياة من طريق وجدانه ، ولما كان انسحاب ذاتية الشاعر على الحياة ، ومجيء شعره من مخالطة وجدانه لما ، فإن صوره الفنية تستمد خطوطها من نفس الشاعر وطبعته ، بلغه أخرى لما كان الشعر – من حيث الموضوع – قطعة من الحياة يعرضها لنا الشاعر من خلال مزاجه الخاص ، وهو بما أوتي من مقدرة على الإبراز والعرض قادر على إثارة احساساتنا ومشاعرنا وينقلنا إلى الجو الذي خلقه في شعره فتشعر وكأننا نحيا فيه ونتحرك . فالعرض عنده يستمد خطوطه من طبيعة مزاجه وذاته التي تأثرت بأوضاع المحيط الطبيعي والبيئة الاجتماعية . فمن هنا اعتبر اسماعيل ادهم الشعر مظهاً نسبياً يدل على وجه تفهم الحياة والاحساس بها . ( ٣٤ )

## المنهج المعتمد على السيرة

يرتكز اسماعيل ادهم على منهجين يواجه بهما النص بالمنهج النفسي والمنهج المعتمد على السيرة وكلاهما يبدأ من الذات والذات يعود . فهو في المنهج المعتمد على السيرة يستند إلى علاقة الإنسان بالبيئة . مالاتسان ابن نشاته ولزيد بيته الأولى . لأنه من الساعة التي يولد فيها حتى يودع أيام الطفولة فان أفعاله العكسية الاصيلة هي التي تستحكم في سلوكه مستزرلة الاسباب مباشرة من جهازه العصبي ، تلك الافعال – التي كانت تعرف من قبل بقواسr الطبع وأحكام الفريزة والتى تكون مطواعنة في طفولة الإنسان للمؤثرات التي تنطوى عليها بيته المكانية من الزمان ، والانسان يخرج من طفولته تحت تأثير هذه العوامل مصبويا في قالب تتكون شخصيته استنادا اليه . هذا القالب يكافئ الحالات التي احاطت به من جهة ، والد الواقع المستمد من جبلته والتى تحركه من جهة أخرى . ( ٣٥ ) وليس من شك ان الانسان عندما يتغير في بيته مائما يتغير هو نفسه ايضا . يغير ويتغير في آن .

ود. اسماعيل ادهم في ارتکازه على البيئة انما يحمل بما تتأثر به الشخصية بالحيط الاجتماعي . ومثل هذا التفكير يمد الناقد بتکاة علمية تساعده على تفهم عصر الشخصية الادبية التي يواجهها بالتحليل والنقد ، اذ يرتكز هذا المنهج على قواعد واصول تمضي بنا الى افوار النفس البشرية وتجعلنا على اتصال بنهر المعانى والافكار ، وكيف تتدفق في اطوار النفس البشرية .

هذا المنهج في البحث هو الذي يقتضيه منطق الامور . وانـ - فـيـماـ يـرىـ اـسـمـاعـيلـ اـدـهـمـ - لاـ وجـهـ لـلـاعـتـراـضـ عـلـىـ بـعـضـ - بـاـنـهـ يـقـتـلـ النـقـدـ الفـنـيـ . لـاـنـ الـأـثـارـ الـادـبـيـةـ وـالـفـنـيـةـ ، وـاـنـ كـانـتـ تـنـعـكـسـ فـيـهاـ ظـلـالـ رـوـحـ الـعـصـرـ ، فـيـ نـتـيـجـةـ لـلـمـقـدـمـاتـ الـخـفـيـةـ الـتـىـ تـفـاعـلـتـ فـيـ اـطـوـاءـ النـفـسـ حـيـنـاـ حـتـىـ بـرـزـتـ ، وـاـنـ تـكـوـنـ مـهـمـةـ النـقـدـ الـكـشـفـ عـنـهاـ فـيـ اـصـوـلـهاـ وـمـقـدـمـاتـهاـ . وـلـيـسـ مـعـنـىـ هـذـاـ أـنـ يـكـوـنـ درـسـ الـادـبـ نـسـبـيـاـ لـلـاسـبـابـ الـتـىـ تـنـخـفـضـ عـنـهـ ، لـاـنـهـ لـاـ يـعـنـىـ اـغـفـالـ شـائـعـ الـاعـتـباـراتـ الـفـنـيـةـ . فـمـيـلـ هـذـاـ التـفـكـيرـ لـاـ يـؤـدـيـ إـلـىـ رـفـضـ مـاـ هـوـ مـجـرـدـ وـاحـلـلـ كـلـ ماـ هـوـنـسـبـيـ ، وـاـنـماـ هـوـ يـعـمـلـ لـلـكـشـفـ عـنـ الـاسـسـ الـنـسـبـيـةـ الـتـىـ يـتـقـومـ بـهـاـ هـذـاـ المـجـرـدـ الـمـتـزـعـ منـ اـعـيـانـ الـاـشـيـاءـ الـنـسـبـيـةـ فـيـ صـورـهـاـ الـمـخـلـفـةـ وـاـشـكـالـهـاـ الـمـتـبـاـيـنـةـ . وـالـوـاقـعـ اـنـهـ لـيـسـ هـنـالـكـ فـيـ الـحـقـيقـةـ . مـاـ هـوـ مـجـرـدـ ، وـاـنـماـ كـلـ مـاـ هـنـالـكـ تـحـولـ دـائـمـ وـصـيـرـوـرـةـ مـتـوـاـصـلـةـ وـتـعـاـقـبـ لـاـ نـهـاـيـةـ لـهـ مـنـ الـفـعـلـ وـرـدـ الـفـعـلـ ، نـاخـذـ الـاوـضـاعـ الـنـسـبـيـةـ مـنـهاـ الـاـشـيـاءـ ، ثـمـ تـرـاجـعـ الـقـسـطـ الـمـشـرـكـ مـنـهـاـ ، وـهـوـ المـجـرـدـ الـمـتـزـعـ مـنـ اـعـيـانـ مـتـبـاـيـنـةـ الـاوـضـاعـ . (٣٦)

ويخلص د. اسماعيل من هذه الضفائر المجدولة من المنهج النسبي والمنهج المعتمد على السيرة (البيوجراف)، بنظرة شاملة ينظر من خلالها متاماً في المنحنى الشخصي (النفس) والاجتماعي للشخصية الأدبية. وتتأثر ذلك مجتمعاً في الآخر الفني (القصيدة) ويطبق هذين المنهجين على أعلام الشعر العربي المعاصر الزهاوي، وخليل مطران، وأبو شادي، وميخائيل نعيمة والشاعر التركي عبد الحق حامد.

ود. اسماعيل ادهم يحرص على أن يفصح عن التأثير والتاثير المتبادل بين البيئة والشخصية في رحلتها في هذا الكون، وهي مشدودة بين الثريا، والثري، تسبح في نهر الزمن وقد رفعت (شمار) التجديد مرتكزة (شراع) التراث.

واكتفى بالوقوف أمام نماذج من نقده التطبيقي ليتعرف القارئ على منهج اسماعيل ادهم في مواجهة النص النقدي وفي صلة النص بالبعد.

على هذا النحو يستهل د. اسماعيل ادهم دراسته عن الخليل :

« عاش الخليل أيام طفولته الأولى مفصحاً بحركاته وأعماله عن مزاج عصبي أصيل وطبيعة ذات حيوية زائدة ومشاعر متقدمة واحساسات زاخرة . وكان مظهر هذا المزاج وهذه الطبيعة من الطفل نشاط منصل عجيب وحركته متصلة الحلقات . ومع كل هذا النشاط والحركة اللذين يسودون بما الطفل لم يكن محبطه الاجتماعي العائلي ليتدخل في نشاطه تداخلاً مباشرًا . ولهذا كانت حركات الطفل حرة ، يقوم بها عن دافع نفسي داخلي » . (٣٧)

ويقف أمام تأثير صفة « المعاونة والمراجعة » التي تتميز بها شخصية « خليل مطران » من حيث تأثيرها النفسي في نفعه نحو المراجعة لقصائد وتجاربه الابداعية ومحاودة تنقيحها .

وعند « ميخائيل نعيمة » يقف أمام ( التحول النسوي ) المركّز على ما طرأ على شخصية الشاعر في مرحلة المراهقة . « نجح نعيمة في مراده أن يتحوّل بالغريزة الجنسية من نبضاتها الأولى التي أحسها في أعماقه إلى حافز له بالإجهاد والعمل ينسى معه ويغفل النبضة التي تنبض إلى أعماقه . وهكذا كانت تتسلّب نبضات نعيمة الشهوانية نتيجة للكبت في مسالك ومسارب دقيقة نفسية مقدمة اثناء مضيها خلال نفسه ، حتى تفقد أصلها الشهوي وتنتهي بصورة من التعلق بالأداب ومظاهر الفنون » . (٣٩)

ويرى ان الصراع بين ( المثال ) و ( الواقع ) في ادب ميخائيل نعيمة انما يرد في اصله النفسي الى الصراع الداخلي في نفس نعيمة » و « الصراع عند نعيمة باطنى ونشدان الطمأنينة في الاستجام بين الواقع والمثال ، بين الحياة ونفسه – علة الانقسام في نفس نعيمة » . (٤٠)

ويعرض لاثر الادب الروسي على نسبة « نعيمة » : « وقد تأثر نعيمة بهذه الروح ، لأنها تعتمد طبيعته وتأثر بجانبها بخاصة البحث في مخابىء النفس ومطاويها ، ولاشك ان هذا كان نتيجة لما فيه من روح الانعزاز والتأمل الباطنى ، وكان هذا يعكس على اسلوبه حين الكتابة الاطنان وكثرة التفاصيل والالاحاج في الوصف . وقد اجتمعت هذه الظروف كلها في نعيمة لتهلهل فيما بعد – ليقوم بدور تاريخ الادب العربي الحديث ( مجلة الحديث ) .

وعلى هذا النحو يمضي د. اسماعيل ادهم في تحليل شائق لشاعرية كوكبه من الشعراء العرب المعاصرين وفي لفة اقرب الى الدقة العلمية منها الى اللغة الادبية المشحونة بالعواطف والظلال .

وما اردت بهذه المقدمة دراسة نقدية لمنهج اسماعيل ادهم ودوره في النقد المعاصر ، وإنما هي وقنة متمالة بين ازاهير متاثرة في الدوريات ، حاولت ان اضمها في باقة واقدمها لك – أيها القارئ العزيز – علينا نتنسم عبرها واعدا ان تكون هذه البائكة – وهي لا تعمدو كونها قراءة اولية – من ازاهير اسماعيل ادهم دعوة لان نحيانا بعمق في حديقته الموحشة وسط غابة النسيان .

### هوامش :

- (١) نشرت مجلة ( الشرق Orient ) السوفيتية باللغة الفرنسية في المجلد XXXVII من ٢١١ - ٢١٢ سؤال عن تاريخ حياة اعضاء اكاديمية العلوم السوفيتية الشرقيين ، فنشرت المجلة ملخصا عن حياة كل عضو في بضعة عشر سطراً كان من ضمنها ما كتبته عن T.A. Edhen
- (٢) ما قدم بل حسين جاهد بك الكاتب التركي المشهور كتاب ( تاريخ الاسلام - Islam Tarihi )
- (٣) ما نشرته جريدة ( البلاغ ) المصرية بناء على تحريات الحكومة المصرية في العدد الذي صدر يوم ١٧ ابريل سنة ١٩٣٦ ، وقد جاء فيها شيء غير يسير عن سيرة حياته .

- (٤) مانشر في ( اعمال اكاديمية العلوم الروسية السوفيتية ) من ١١٥ - ١١٦ ، عن سنة ١٩٣٥ عند انتخابه عضواً بالاكاديمية .
- (٥) ما قدم به نقد لكتاب الدكتور محمد حسين هيكل بك عن ( حياة محمد ) في مجلة المستشرقين الالمانيين Proceedings of the Russian Soviet Academy for Science عدد مايو ويونية سنة ١٩٣٥ م . بقلم المستشرق او. و. كنجمهام (٦) ما كتبه مارسل جروسمان Marcel Grossmann عضو الاكاديمية البروسية وزميل اينشتاين في مجلة ( مذكرات اكاديمية العلوم البروسية ) تحت عنوان « اعتراضات على نظرية النسبية وأجوبة عليها » ص ٢٦١ - ٢٦٤ ، سنة ١٩٣٥ .
- (٧) الترجمة الانجليزية في مجلة ( المباحث الحديثة ) بقلم الاستاذ الدكتور تشارلس جيمر بارسون لمقال للدكتور ادهم عن استخلاص توأمين المجال الكهربائي نظرياً وتطبيقياً من المولد الكهربائي :
- (٨) ما كتبه آدم انجر سباخ Adam Angersbach في ( مجلة Jahresbericht d. preuss. Mathematik ) المباحث البروسية للرياضيات ) تحت عنوان « العمل الالكترو مغناطيسي » ( الكهرومغناطيسي ) .
- (٩) مقال الميكانيكيات الحديثة الدكتور ادهم « للاستاذ الدكتور جيمر بارسون بارسون عضو الجمعية الملكية للميكانيكيات في انجلترا في ( نيتشر الانجليزية سنة ١٩٣٥ ، ص ٣٤ - ٣٣ .
- (١٠) ما نشره دى دوندر ترجمة لمقال الاستاذ الدكتور ماكس بورن عن الميكانيكية الحديثة في « مذكرات معهد العلوم والطبيعيات ) في نيويورك بعد ديسمبر سنة ١٩٣٥ .
- (١١) ما كتبه عنه المستشرق بارثولد W. Barthold عضو « اكاديمية لينغراد العلمية ) في مجلة ( المباحث الشرقية ) في المجلد ١٢ ص ١٠١٨ - ١٠٣٦ ، سنة ١٩٣٥ .
- (١٢) ما كتبه عنه المستشرق كرميرسكي Kizmirski مدير ( معهد جزيرة العرب في مجلة المعهد المجلد CXXIX (١) ص ٢٩ - ٣٣ ، سنة ١٩٣٦ .
- (١٣) ما كتبه عنه شقيقه ابراهيم ادهم ، المجلة الجديدة ، ديسمبر ١٩٤٠ ، ص ٤١ - ٤٦ .
- (١٤) التركى ، الاعلام ١ م ١٠ ، ص ٣١٠ .
- (١٥) الزيبىدى ، تاج العروس ، مجلد ٣ ، ص ٣٠١ .
- (١٦) الانعام : ١٠٩ .
- (١٧) الامل ، ابريل ١٩٣٧ - ١٣١ .
- (١٨) المقطف ، يناير ١٩٣٩ - ٥٥ .
- (١٩) نلسنه .
- (٢٠) محمود الريسي ، في نقد الشعر ( القاهرة ) ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ، ص ٨٧ ، ٩٢ ، ٩٣ .
- (٢١) مقدمة وحي الأربعين ، ٦ .
- (٢٢) شعراء مصر وبياتهم في الجيل الماضي ، دار نهضة مصر ، ١٩٨١ - ٤٣ .

- (٢٣) ثورة الادب ، النهضة ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٦٦ .
- (٢٤) نفسه ، ٦٤ ، ٦٦ .
- (٢٥) ترجم مصرية وغربية ، دار المعارف ، ١٩٨٠ ، ٢٦٣ - ٢٦٤ .
- (٢٦) محمود الربيعي ، مرجع سابق .
- (٢٧) زكي نجيب محمود ، قشور ولباب ، (دار الشروق ، ١٩٨١) ص ٢٦ وما يلى .
- (٢٨) المقططف ، يناير ١٩٣٩ - ٥٥ .
- (٢٩) ابن خلدون ، المقدمة ، ط . استانبول ، ٦٠٣ ، ٦٠٤ .
- (٣٠) مقدمة دوان البارودي - راجع مقدمة ديوان شوقي وديوان حافظ .
- (٣١) زكي نجيب محمود ، مع الشعراء ، « الطبعة الثانية » ، دار الشروق ، ١٩٨٠ من ١٨٠ .
- ولا توافق على تعليل د. شوقي ضيف لشعر البارودي بأنه شعر الطبع ، راجع البارودي رائد الشعر الحديث ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ، من ١٠١ وما يلى .
- (٣٢) خليل مطران ، المجلة المصرية ، السنة الثانية ، ج ١ ، يونيو ١٩٠١ ، من ١٢ .
- (٣٣) المقططف ، يناير ١٩٣٩ ، من ٥٧ .
- (٣٤) نفسه ، من ٥٥ .
- (٣٥) نفسه ابريل وانظر مجلة الامام حيث يطبق ادهم المنج المعتمد على السيرة « البيوجرافى » مارس ١٩٣٧ ، من ٣٠١ ، ٣٠٢ ، ٣٠٣ .
- (٣٦) المقططف ، يونيو ٣٩ ، ٨٦ وما يلى .
- وراجع المقططف عدد نوفمبر ١٩٣٣ ، الصفحات ، ٦٧ وما يلى .
- لتتعرف على تحليل ادهم الشخصية مطران وانعكاساتها في اعماله الابداعية
- (٣٧) المقططف ، يوليو ١٩٣٩ ، الصفحات ٢١١ وما يلى .
- والقططف ، أغسطس ١٩٣٩ ، من ٣١٧ .
- (٣٩) الحديث ، ١٩٤٠ ، من ٨٦ .
- (٤٠) نفسه .

\* دكتور احمد ابراهيم الهواري .

يعمل استاذا مساعدا للنقد الحديث في كلية الاداب بجامعة الزقازيق .  
حاصل على الدكتوراة من كلية الاداب بجامعة القاهرة بر رسالة موضوعها  
البطل في الرواية .

## النمطى والجمالى فى كلاسيكيات الماركسية

د. لطيفة الزيات

بدأت هذه الدراسة كمقدمة لمحارات من ماركس وانجلز تضع الفن في الاطار الفلسفى والمعرفى للمادية التاريخية الجدلية ، قمت بترجمتها عن الانجليزية ، ولم يتع لى نشرها حتى اليوم .

ووجدت المقدمة تتسع الى ما لا حد ، ووجدت نفسي ، كمختصة في النقد الأدبى أضيق بالتفاصيل المعروفة لنشأة الأدب وتطوره ، وعلاقة البنية التحتية بالبنية الفوقية ، والرؤية السوقية ، والصحيحة لهذه العلاقة ، وأسعي الى المزيد من التحديد والتركيز على كيفية تصور ماركس وانجلز لطبيعة العمل الفنى ، ومدى علاقة هذا العمل بالواقع ، ونوعية المعرفة التي تخرج بها منه ، وبعد جهد وجدت في العلاقة ما بين النمطى والجمالى الجزئية التي تحمل بنور الكل ، والتي تتبع لى التركيز على النقاط التي شئت تبيانها . وتأتى ادراج هذه الجزئية في الاطار الفلسفى والمعرفى الذى تكتسب فى ظله المعنى .

وتنقسم الدراسة الى اقسام ثلاثة ، يتناول الاول النمطى والجمالى في ظل المادية التاريخية ، والثانى في ظل الجدلية ونظرية المعرفة الجدلية ، ويخلص الثالث بالنتائج ، مع الاقرار بأن التقسيم يستهدف التبسيط ويحاول ما يمكن عدم الاخلال بارتياط لا ينفصّم ما بين المادية التاريخية ونظرية معرفتها الجدلية .

ولم أبدأ هذه الدراسة من فراغ ، بل اعتمدت على انجازات النقد الماركسي المعاصر عامة ، وعلى انجازات جورج لوکاش خاصّة ، الذى توصل دون غيره الى نظام جمالي منكامل ، يتحمل الاختلاف ، وان لم يتحمل الاتهام .

ورغم هذا الاعتماد ، وربما بسببه ، كان لي في هذه الدراسة نصيبي من الاجتهاد ، الذي يتجاوز تحليل النصوص ، والربط والتلليل والاستنتاج ، إلى مساهمة متواضعة في بعض النقاط يتصل إبرزها بتبسيط اختلاف نوعية المعرفة التي نخرج بها من العمل الفنى ، وبتفضيل كل من ماركس وإنجلز للأسلوب الرمزي على الأسلوب الدلالي .

## - ١ -

يستخدم كل من ماركس وإنجلز تعبير « الواقعية » كمعيار للصلاحية في تقسيم العمل الفنى . غير أن تعبير الواقعية في ظل هذا الاستخدام يتسع ليغطي تاريخ الفن الإنسانى مكتملا ، باستثناء بعض الاتجاهات التى تمثل ارتدادا في هذا التاريخ الفنى ، وبالتالي ارتدادا عن الواقعية كمن القرون الوسطى البنى على الدلالة ، ومن بعض ممثلى الكلاسيكية فى القرنين السابع والثامن عشر ، وبعض ممثلى الرومانسية الالمانية فى القرن التاسع عشر . وتعبير الواقعية فى كلاسيكيات الماركسية يتسع ليشمل فيما يشمل الأدب الإغريقى وعظماء مثل هومرو وأسكليپس . وسوفوكليس ، وأدب عصر النهضة وعظماء مثل شكسبير ودانقى وسيرفانتس ، وأدب القرن التاسع عشر الواقعى وعظماء مثل بلزاك وديكنز وتولوستوى وابسن .

وأصطلاح الواقعية لا يشير عند ماركس وإنجلز ، كما يشير عادة عند الجماليين البرجوازيين ، إلى أسلوب واحد بين العديد من الأساليب الفنية ، بل يتسع لكافية الأساليب . وماركس يحتفى بحكايات هوفمان وبليزاك المبنية على الفانتازيا بمدى ما يحتوى بالكلو: *يديا الانسانية* لبلزاك التي تمثل تمثلاً ممثلاً توافضاً على تسميتها بالـ~~الفن~~ الواقعى فى القرن التاسع عشر ، وهو يدرج شكسبير وأسلوبه ، الذى توافضاً على تسميتها بالـ~~الفن~~ الرومانسى ، في نفس إطار الواقعية الذى يدرج فيه بلزاك وديكنز وتولوستوى . وكل ما هو من أصول يندرج عند ماركس وإنجلز فى إطار الواقعية ، وخاصة في مجال الرواية والدراما .

وأصطلاح الواقعية فى كلاسيكيات الماركسية يشير إلى إيماد ثلاثة تتبع فى فكرة الكلية ، والنطء من خلال الفن الذى هو نوعية خامسة من نوعيات الجمال . وبالبعد الأول وهو الكلية يشير إلى الواقع الموضوعى بالتاريخى الاجتماعى الذى يستمد منه العمل الفنى مادته ، ويشير فى ذات الوقت إلى العمل الفنى ، اذ ان كل عمل فنى كلية . أما بعد الشانسى والثالث فيندرجان فى نطاق الفن محسب ، فالفن اذ يعمل فى مجال الخاص يخلق النطء مضيفاً على العمل الفنى صفة الكلية ، اي صفة المعلم المستقل المتكامل الذى يثير المتعة الجمالية وينفرد بها عن جميع اشكال الواقعى من جانب ، ويقدم من جانب آخر معرفة فريدة .

لا ينفرد العمل الفنى بتقديم المعرفة ، ولا يستهدف حتى تقديمها ، ومع ذلك فالمعرفه التى يقدمها لنا العمل الفنى عن الواقع الموضوعى معرفة فريدة تختلف عن غيرها من الوان المعرفة ، وهى معرفة أكثر دلالة

وصدقًا وعمقاً وكماً . وهذه هي الحقيقة التي يكررها كل من ماركس وإنجلز في أكثر من مجال .

في معرض الحديث عن الفن الروائي في إنجلترا في القرن التاسع عشر يقول ماركس « يكشف التصوير البليغ والمحى للدنيا الذي تقدمه المدرسة المعاصرة اللامعة للروائيين في إنجلترا ، عن حثائق سياسية واجتماعية أكثر بكثير من تلك التي توصل إليها كل السياسيين المحترفين والدعاة والمبشرون مجتمعين » . ويقرر إنجلز أن الكوميديا الإنسانية لبلزاك أمدته بمعرفة ، بالكلية الاجتماعية التاريخية التي تعرض لها ، أعمق بكثير من تلك التي استندتها من « كل مؤرخى الفترة المحترفين من الاقتصاديين وعلماء الأحصاء مجتمعين » .

والمرنة الدالة والفريدة التي نخرج بها من الفن معرفة تتبع من طبيعة العمل الفني ككلية مستقلة ومتكاملة تتوصل إلى النمطى من خلال الحركة في المجال الذي تنفرد به وهو مجال الخاص ، والعمل الفني في هذا الإطار هو عرض نمطى ، أو رمزى يستثير الواقع الموضوعى في كليته استثناء دالة وموحية .

الإنسان ، وفقاً لماركس قادر على أن يخلق وفقاً لقوانين الجمال ، والعمل الفني الذي يخلقه وفقاً لهذه القوانين ككلية ، أي عالم متكملاً قائم بذاته ، له مجاله الخاص به ، وقوانينه الخاصة به التي تصهره في وحدة تستقل به عما هو خارج عنه . و « ليست الكروم المرسومة بالزيت رموزاً لكرום حقيقة ، فهي مجرد كروم وهبة » ، كما يقول ماركس .

وتشكل هذه الكلية للعمل الفني عالماً وهبها ، قائماً بذاته ، ومستقلأً عما عداه ، تدرج جزئياته في كلية ، وتعويضات الكلية تسرى في كل جزئية من جزئياتها ، وكل جزئية تحمل بنور الكلية ، والكلية التي هي هذا العالم الوهمي المغلق أكبر من مجموع جزئياتها .

وبمدى ما تستقل كلية العمل الفني عما هو خارج عنها ، بمدى ما تستثير الواقع الموضوعى الذي تعرض له استثناء دالة وموحية ، وكلية العمل الفني الوهمية تعنى فيما تعنى اندراج جزئياته في كليته اندراجاً كلياً يطبع بالعلاقة بين الدال والمدلول . ودون هذا الاندراج يستحيل خلق العالم الوهمي الذي يستثير ، في كلية ، الواقع الموضوعى ، ويستحيل خلق عنصر الإيمان الذي جعل هذه الاستثناء أمراً ممكناً .

وإذا ما انفصلت جزئية من جزئيات العمل الفني عن كليته ، مشيرة إشارة مباشرة إلى جزئية من جزئيات الواقع الموضوعى ، فقدت الكلية طابعها الوهمي ، وفقدت وبالتالي عنصر الإيمان والقدرة على استثناء الواقع الموضوعى .

ترتبط كلية العمل الفني مع النمط في وحدة لا تنفص في جماليات كلاسيكيات الماركسية . والمجال الخاص الذي يخلق النمطى هو الجوهر البنائي في هذه الجماليات .

يعرف انجلز الواقعية على أنها « التصوير الصادق لشخصيات نمطية في ظل اوضاع نمطية ... ». ولو تمعنا في العبارة لوجدنا أنها في الواقع لا تقدم تعريفاً للواقعية ، وإنما تقدم تعريفاً للعمل الفني الأصيل من وجهه نظر المادية الجدلية . وينقسم هذا التعريف إلى شطرين ، يشير أولهما إلى الواقع الموضوعي ، أو إلى الكلية التاريخية الاجتماعية التي يستمد منها العمل الفني مادته الخام ، والى طبيعة رؤية الفنان لهذه الكلية وتصويرها . وعبارة « التصوير الصادق » ، كما يستخدمها ماركس في إطار آخر ، عبارة تبدو مطاطة مستهلكة . فكل كاتب ، أيا كان منطلقه وأيا كانت طبيعة رؤيته للحقيقة الموضوعية ، يتوجه أنه يصور الواقع تصويراً صادقاً وحياً وبليقاً . غير أن هذه العبارة المستهلكة والمطاطة تكتسب تحديداً جديداً وواضحاً في ظل المنطلق الفلسفى للمادية التاريخية ، والمنهج الجدلی الذي تعتمده ، ونظرية المعرفة التي تصدر عنها .

وإذا ما انتقلنا إلى الشطر الثاني من تعريف انجلز للواقعية كتصوير صادق لشخصيات نمطية في اوضاع نمطية لتبيينا ان العبارة في مجلتها تشير إلى العمل الفني وقد اكتمل ، أي إلى كلية العمل الفني وقد خرجت إلى حيز الوجود كهذا العالم الوهمي المستقل القائم بذاته ..

وبعبارة « شخصيات نمطية في اوضاع نمطية » تشير إلى المضمون وقد انتقل من مستوى الحياة إلى مستوى الفن ، أي إلى المضمون وقد سرى فيه شكله ، والشكل وقد سرى فيه مضمونه في تلك الوحدة الفنية التي لا تنفص . والشكل الذي ينبع من المضمون والذي يملئه هذا المضمون هو في نهاية المطاف الذي يخلق استقلالية الفن ، أو هو الذي يخلق هذه الكلية الفنية المستقلة والشكل بهذا المعنى وهو الذي يخلق النمط ، ويحول العمل الفني إلى عرض نمطي ، رمزي ومتigli .

والنمط لا يتوفّر إلا في العمل الفني ، وما من شخصيات نمطية في الحياة ، وما من اوضاع نمطية في الحياة ، كما سنتبيّن ذلك .

وسأعرض لتفصيات هذا التعريف للعمل الفني الذي يقدمه انجلز ، ويتقرّه ماركس في أكثر من مجال ، في ظل المنهج المادي التاريخي الجدلی ، مشيرةً من حين إلى حين إلى بعض النقاط التطبيقية التي يشيرها كل من ماركس وانجلز حول النمط في الفن .

ترى الماركسيّة في الوجود عملية تاريخية ديناميكية دائبة الحركة والتحفيز ، ومفهوم الماركسيّة للتغيير والحركة مفهوم مادي جدلی يقوم على الاقرار بـان التغيير ، كمياً كان أو كييفياً يشكل دائماً تطوراً ، وأن التغيير الذي يقوم دائماً وأبداً على صراع الاصدارات في ظل وحدة لا تثبت ان تنكسر ، يتمحض دائماً عن تطور . ومن ثم يركّز هذا المفهوم المادي التاريخي الجدلی على التعرف على المصادر الذاتية للحركة ودوافعها . ويختلف هذا المفهوم ، بالطبع عن المفهوم المثالي الذي يرى في التغيير التاريخي تكراراً يبدأ من حيث ينتهي ، يأخذ مساره شكل الدوائر زيادة ونقصاناً ، ومن ثم

يهمل هذا المفهوم المثالى دراسة مصادر الحركة ودواتها ، أو ينسبها الى توى خارجة عن مقومات هذه الحركة ، غبية كانت هذه التوى ، أم غير غبية .

والتطور في المفهوم المادى الجدلی هو صراع الاضداد في ظل وحدة او كليه تاريخية اجتماعية ، هي وحدة عابرة ونسبة لا تثبت ان تقسح المجال لوحدة جديدة ، او كليه جديدة ، تتضمن بدورها امكانيات تبادل الواقع بين الاضداد .

ومفهوم الكلية مفهوم اساسي في المادية الجدلية لا يتأتى بدونه فهم اي جانب من جوانبها .

يشكل كل مجتمع من المجتمعات كليه اجتماعية تاريخية تضم كل ظواهر هذا المجتمع ، مادية كانت هذه الظواهر ام معنوية ، موضوعية كانت ام ذاتية طبيعية كانت ام انسانية ، خارجية كانت ام داخلية . وكل مجتمع من المجتمعات يشكل في فترة من فترات تطوره التاريχي كليه مركبة ومعقدة . وت تكون هذه الكلية اولا من كليات جزئية مركبة ومعقدة بدورها ، وت تكون هذه الكلية ثانيا من محصلة التفاعل القائم على الوحدة والتضاد ما بين هذه الجزئيات بعضها والبعض من ناحية ، وهذه الجزئيات جميعها والكل من ناحية ثانية . والكل هو محصلة التطور التاريχي لهذا المجتمع او لهذه الكلية التاريχية الاجتماعية .

والكلية الاجتماعية التاريχية تشمل فيما تشمل القاعدة المادية والقوى المنتجة ، وعلاقة الانتاج ومحصلتها ونقطة التطور التاريχي التي توصلت اليها . وتشمل هذه الكلية ايضا العلاقات الاجتماعية والسياسية والقانونية ، واصناف الوعي المختلفة بما فيها الفن والعلم والدين والفلسفة ، والوسائل التي تربط بين هذه الكليات الجزئية كالمفاهيم والتصورات السائدة ، الموراثة منها والمكتسبة ، والاعراف والتقاليد والقيم الروحية والدينية ، وكل المؤسسات الانسانية على اطلاقها . **والكلية الاجتماعية التاريχية** تشمل فيما تشمل كل هذه الاشياء مجتمعة متفاعلة بعضها مع البعض تفاعلا جديدا ، في صراع يقوم على أساس التضاد ، وفي ظل الوحدة التي يفرضها وجود الكلية الاجتماعية التاريχية ، وهذا الصراع يستند فيما يستند ، على سلسلة من العلاقات الثانية الجدلية بين الذات والموضوع ، الانسان وواقعه المادى ، الحرية والضرورة ، الخاص والعام ، المسجد وال مجرد ، الممارسة والتامل ، المعلول والعلة ، النسبى والمطلق .. الى ما لا نهاية من الثنائيات . وبفضل هذا الصراع الجدلی يتبادل طرفا الصراع الواقع ، والعلة هنا تصبى معلولا هناك ، والمعلول هناك علة هنا ، وهكذا في حركة دائنة لا تخد .

وفي ظل هذا المفهوم للكلية التاريχية الاجتماعية ، يتحتم ايجاد نقطة ارتکاز ، او محور تتحقق حوله هذه المؤسسات الانسانية الالانهائية ، او هذا الخصم من الكليات الجزئية المندرجة في مستويات لا نهاية ، والمتقابلة هذا التفاعل الجدلی المتباين الاتجاهات والمتعدد الاوجه . ولابد ان تكمن نقطة الارتكاز هذه في حياة الانسان العملية ، في ممارسته اليومية ، او في

عمله الهدف الذى يشكل جوهرة . ومن ثم يتأنى أن تكون علاقات الانتاج هي نقطة الارتكاز ، أو المحور الذى يتحقق حوله هذا الخضم الهائل من الكليات الجزئية التى يتشكل من مجموعها المجتمع او الكلية التاريخية الاجتماعية .

والصادية التاريخية الجدلية اذ تدرج الاقتصاد كمحور للكلية الاجتماعية التاريخية ونقطة الارتكاز فيها ، لا تترجم في تمييته ، كما يندرج في ظل النظام الرأسمالى . ففي ظل النظام الرأسمالى تبدو علاقات الانتاج الاجتماعية كما لو كانت خصائص للسلعة ، وتبدو علاقات الناس في الانتاج كما لو كانت علاقات بين أشياء . أما الصادية التاريخية الجدلية فتحرر الاقتصاد من طابع التمييزة ، وترجمه إلى جوهره الحقيقى كأساس للحياة الاجتماعية للناس : كعلاقات اجتماعية بين الناس بعضهم البعض ، وبين الناس والطبيعة .

لحظة ترتكز الكلية التاريخية الاجتماعية على محور هو العمل الهدف للانسان ، وهو علاقات الانتاج التى يدخل الناس اطرافاً فيها ، يتأنى نقل مركز الثقل من المستوى المجرد الى مستوى الاسس الواقعية الاجتماعية للوجود ، ويتأتى التزاوج بين النظري والعملى ، بين التأمل والممارسة ، بين الذاتى والموضوعى ، بين الانسان وواقعه . وفي ظل هذا التزاوج يصبح من الطبيعي ادراج كل الوان المعرفة وكل اشكال الوعى الانساني في وحدة جدلية .

وفي النظام الفلسفى للمادية الجدلية آلتاريخية تدرج كل اشكال الوعى، ووسائلها المشروطة تاريخياً واجتماعياً في كليتها التاريخية الاجتماعية ، تتبع من نفس المورد ، وتصب في ذات المورد . وفي نظام هيجل الفلسفى تبقى اشكال الوعى ، ووسائلها من مفهومات وتصورات منعزلة عن العملية التاريخية الحقيقة ، يبقى كل منها كجزيرة منعزلة ، يكتسب صفة الاستقلال ، كما لو كان يشكل ماهيات ثابتة وخالدة ومطلقة . ويأتى هذا الخلل في نظام هيجل الفلسفى نتيجة للفصل التعسفى ما بين التأمل والممارسة ، ما بين العمل الذهنى والعمل اليدوى ، ما بين اشكال الوعى الانساني ، والواقع الفعلى للانسان الذى تتبع منه اشكال الوعى وتصب فيه .

تردد فروع المعرفة وأشكال الوعى الانساني ، بما فيها الفن الى عملية التطور التاريخى ، وهى تعتمد من حيث نشأتها وخط تطورها ونموها ، على هذه العملية . وما من مسارات لنشأة فروع المعرفة وأشكال الوعى الانساني مستقلة استقلالاً كاملاً عن عملية التطور التاريخى ، ولا يعني هذا الارتباط مجال التطابق بين تاريخ كل فرع من فروع المعرفة وكل لون من الوان الوعى الانساني ، والآخر ، ولا يعني أيضاً وجود تطابق بين تاريخ كل منها وعملية التطور التاريخى . وبهذا المعنى فتاريخ الفن ، على وجه المثال ، يتمتع باستقلالية ما ، ولا يتمتع باستقلالية كاملة عن عملية التطور التاريخى ، وقد يسبق تطور الفن تطور الكلية التاريخية الاجتماعية التي ينبع منها ، وقد يتخلف عنها . وتطور الكلية التاريخية الاجتماعية الى كلية اكثراً تقدماً ، لا يعني بالضرورة تغيراً مطابقاً واكباً في الفن ، متدا

يستغرق الفن وقتاً أطول ليتحقق بالكلية الجديدة ، وان لحق بها في نهاية المطاف .

وأنعدام التطابق مبدأً اساسيًّا من مبادئ المادية التاريخية لا يتأتى بدونه نهم الارتباط العضوي بين فروع المعرفة وأشكال الوعي الإنسانية من ناحية ، وبين التطور التاريخي من ناحية ثانية ، ولا يتأتى دونه نهم تاريخية المعرفة التي تقدمها فروع المعرفة وأشكال الوعي الإنساني ، تلك المعرفة المحكمة بجدلية المطلق والنسبي .

تكتسب فروع المعرفة وأشكال الوعي الإنساني ، بما فيها الفن ، طبيعة المعرفة التي تقدمها من طبيعة الكلية التاريخية الاجتماعية التي تتبع منها وتصب فيها ، والكلية التاريخية الاجتماعية تصور تاريخي مبني على جدلية المطلق والنسبي . ومن ثم فالمعروفة التي تقدمها لنا أشكال الوعي وفروع المعرفة هي معرفة محكمة بجدلية المطلق والنسبي .

**والكلية التاريخية الاجتماعية** كلية مطلقة من حيث توجد كلية لها طابعها الكلي ، ومن حيث توجد كحلقة من حلقات التطور التاريخي . وهى نسبية من حيث تؤثر وتنثر بطبعية الكليات التي تندرج في إطارها في ظل العملية الكلية لعملية النمو ، ومن حيث تخضع للكليات أعلى وأكثر تركيباً ، وهى نسبية من حيث تحد بحدود فترة تاريخية محدودة لا تلبث بعدها أن تفقد طابعها الكلي ككلية ، مفسحة الطريق لكلية تاريخية اجتماعية جديدة ، هي بدورها وحدة للمنتاقضات المتفاعلة .

وهذا التصور للكلية التاريخية الاجتماعية ككلية محكمة بجدلية المطلق والنسبي ، لا يعني فلسفياً تبني النسبي ، فالمادية الجدلية لا تضع النسبي تجاه المطلق ووجهها لوجه كنقضين لها يلتقيان ، وهى تؤمن بأن كل حقيقة مطلقة تنطوى على نسبة تصل ما بينها وما بين المكان والزمان والأوضاع التاريخية الاجتماعية المحددة لهذا المكان والزمان ، وكل حقيقة نسبية ، في هذا الإطار تتمتع بصلاحية مطلقة طالما تحاول ما أمكن الاقتراب من الحقيقة يقول لينين :

« في الجدلية (الموضوعية) نجد أن الفارق بين النسبي والمطلق هو في حد ذاته فارق نسبي . ووفقاً للجدلية الموضوعية نجد المطلق في النسبي . أما من وجهاً نظر الذاتية والسوفسطائية فالنسبي يبقى مجرد نسبي مستبعداً للمطلق » .

وكل الوان المعرفة ، وكل أشكال الوعي الإنساني ، بما فيها الفن ، تحاول أن تقترب من كلياتها التاريخية الاجتماعية ، وأن تمسك بها والمعرفة التي تقدمها لنا ، والأمر كذلك معرفة محكمة بجدلية المطلق والنسبي .

الكليات في الحياة اليومية كليات خارجية ، وكليات داخلية ، والكليات الخارجية تبتعد لتشمل كل الظواهر الموضوعية التي يستهدفها العلم . أما الكليات الداخلية فهي أعماق الإنسان في ظل كليته الاجتماعية التاريخية ، أى أعماق الإنسان في ظل العوامل الاجتماعية التاريخية في مجتمعه المعين ، وفي عصره المحدد ، تلك العوامل التي يتأثر بها الإنسان ويؤثر فيها .

**والكليات الداخلية هي هدف الفن ومجاله ، والفن دون بقية أنواع المعرفة يستهدف هذه الكليات الداخلية ، ويحيلها إلى مجال الخاصة الذي يستقل به . والفن كبقية فروع المعرفة التي تقوم على الانعكاس ظاهرة اجتماعية تاريخية ، ولكنه يختلف عن بقية الظواهر الاجتماعية التاريخية، فيما يختلف ، في المهد الذي يستهدفه ، وفي المجال الذي يعمل فيه وهو مجال خاص .**

وفي جميع أشكال الوعي يلتقي الذاتي والموضوعي ، أي تلتقي الذات والموضوع ، غير أن الوضع يتغير من لون من الوان المعرفة إلى الآخر ، ففي العلم على وجه المثال نجد العالم يحاول ما يمكن استبعاد العنصر الذاتي معتمدا على أدواته الموضوعية ، ومرتفعاً عن مستوى التفكير اليومي ، لكي يتمكن من التوصل إلى النتائج المطلوبة ( التصغير ، التكبير ، التجريد ... الخ ) . ويختلف الأمر بالنسبة للفن ، إذ تتعاظم أهمية العنصر الذاتي ، وتصبح الكينونة الذاتية هي المهد والمحور معا . فالفن ظاهرة إنسانية تتصل بالانسان ، ويشكل الانسان مركزها ، ويتوارد فيها العالم الخارجي بمدى ما لا يكتمل وجود الانسان بدون تواجده . والعالم الخارجي لا يندرج في الفن الا بمدى ما يشكل الاطار لوجود الانسان والمجال الذي تدور في نطاقه الاهتمامات والمارسات والمشاعر الإنسانية . وهذا العالم الخارجي لا يندرج في الفن الا من وجهاه نظر الانسان .

والفن ظاهرة إنسانية تتصل بالانسان ويحتل الانسان مركزها لا يختلف عن العلم فحسب ، بل هو يختلف أيضاً عن بعض فروع المعرفة التي تتصل اتصالاً مباشراً بالانسان كالعلوم الإنسانية والاجتماعية . فالفن لا يعني كما تعنى العلوم الإنسانية والاجتماعية بالعلاقات الإنسانية على اطلاقها في كلية تاريخية اجتماعية معينة ، وإنما هو معنى بشخصيات مجسدة كل التجسيد ومحددة كل التحديد ، شخصيات حية تؤثر وتتأثر بالعوامل الاجتماعية والتاريخية في بيئتها ، وتنعم وتحب وتعيش وتتحرك في ظل الاطار المتكامل الذي يشكل بيئتها . وللفنان اذ يحاول الامساك بجوهر الفعل الانساني يدرج هذا الفعل في مكانه وزمانه ، موحياً بمنبع هذا الفعل ومصبه ، بمساره من حيث جاء ، وبما له إلى حيث يتجه .

وتحتل العلاقة الجدلية ما بين الفردي والكتابي ، بين الذات والموضوع ، أهمية كبرى في الفن . الفنان الذي يقوم بالاختيار هو فرد ، وهو أيضاً كائن اجتماعي ، وبمدى ما تترافقه عظمي الحياة . وفنانها في ذاته ، كمادة للوعي ، بمدى ما يكون قادرًا على استيعاب ما هو نمطي في الحياة ، وبمدى ما يستطيع هذا الفرد الامساك بالنمطي بمدى ما يكون ممثلاً للبشرية . والفنان الفرد ، والممثل للبشرية ، يختار النمط أو الشخصية الفنية الفردية والممثلة للبشرية ، وهذا هو معنى الاختيار في الفن .

ويرجعنا كل هذا إلى الشطر الأول من تعريف انجلز للعمل الفني ، اي إلى الاشارة إلى الواقع الذي يستمد منه العمل الفني مضمونه ، وإلى طبيعة المضمن الملاحم للعلاج الفني .

تستمد كلية العمل الفنى الكثير من مقوماتها من الكلية الاجتماعية التاريخية التى تنبع منها وتنتمى اليها . والعمل الفنى مشروط ، شكلاً ومضموناً ، حتى الاعماق بكليته التاريخية الاجتماعية . والكلية التى هى العمل الفنى . عالم مستقل مغلق ، وبمدى استقلالها وانفلاتها بمعنى ما تكون عرضاً نمطياً ورمزاً لكلية اجتماعية تاريخية ما ، تناهت هذه الكلية في الصغر أو في الكبر في ظل المجتمع الذى تنتمى اليه ، أو بمعنى آخر في ظل الكلية الاجتماعية التاريخية التى هي هذا المجتمع .

وكليه العمل الفنى تستمد من الكلية الاجتماعية التى تعرض لها طابع صراع الأضداد في ظل الوحدة ، وان كان صراع الأضداد هذا يلقى في كلية العمل الفنى وحدة لا يتلقاها أبداً على مستوى الواقع الموضوعي. وكلية العمل الفنى تستمد من الكلية التاريخية الاجتماعية التى تعرض لها تاريخيتها ، فالفعل الانساني لا يمكن أن ينعزل عن المكان والزمان اللذان هما بيئته الانسان الطبيعية والزمان ، نتيجة للعلاقة الجدلية التى تربطه بالمكان ، هو مكان التطور الانساني . ومن ثم تمسك كلية العمل الفنى بالفعل الانساني في حركته لا في سكونه . كما تستمد كلية العمل الفنى من الكلية الاجتماعية التاريخية ذلك الفنى الذى يتمثل في تعدد المستويات وتضاربها وتصادها من خلال الوحدة .

وعملية اختيار مضمون العمل الفنى عملية على جانب كبير من الاهمية، كما توحى بذلك كتابات ماركس وانجلز . وهى عملية تسبق التشكيل الفنى، وان لم تتجزأ عن هذا التشكيل ، وهى عملية جمالية وان لم تبلغ فى فنيتها عملية هذا التشكيل . وبينما تتوقف القيمة الفنية للعمل الفنى في النهاية على شكل هذا العمل ، فالنوصول الى هذا الشكل مستحيل بدون التمهيد لمضمونه . والعمل الفنى يصبح كلية مستقلة عن الحياة ، ولكنه لا ينفصل انفصلاً جذرياً عن مادة الحياة ، لأن التمهيد الفنى يضمن بقاء مادة الحياة أساساً ، وجواهراً للعمل الفنى .

وقد لا نستطيع تعميم رأى ماركس عن مسرحية لاسال زنيكجن ، اذ كان في معرض الكلام عن عمل فنى معين محدد بحدود معينة ، وعن شكل فنى معين من اشكال الادب هو « التراجيديا التاريخية الثورية ». غير اتنا نلتقي بتعليق اشمل عن طبيعة الموضوعات التي تقدم مادة خام صالحة للعلاج الفنى ، في نقد كل من ماركس وانجلز لكتاب دومر الدين والعصر الحديث ، فسقوط فرسان العصور الوسطى قدم للأدب « مادة لأعمال نثية رائعة وتراجيدية » ، أما سقوط الطبقة الوسطى الذي هو حدث كل يوم ، فلا يقدم مثل هذه المادة ، وكل ما يقدمه مثل هذا السقوط هو « تعبير عاجز » لا يحتمل في ظله الصراع ، كلام مجرد ومستهلك يفتقر إلى التجسيد الذي يرتبط بالصراع ، مجرد كلام « كأقوال وحكم سائشو بانزا » في دون كيشوت . وسقوط الطبقة الوسطى ، أو بالاحرى سقوط شرائح من هذه الطبقة ، لا يقدم للأدب المادة الصالحة للعلاج الفنى ، لأن هذا السقوط ليس محصلة صراع جوهري بين مصالح جوهريه ، لطبقات تملك زمام وأدوات الصراع ، ومن ثم فهو سقوط باهت يفتقر إلى التناقضات الرئيسية في كلية ما من الكليات التاريخية الاجتماعية .

ومع انجلز نتجاوز منهج الاستبعاد الى منهج الاستيعاب ، ونترك ما لا يصلح ، الى صورة اوضاع لما يصلح للعلاج الفنى في الاطار الروائى . يقول انجلز في خطاب موجه الى « بينما كوتسكي » :

.. فيما هي في الواقع المدينة الالمانية الوحيدة التي يتتوفر فيها مجتمع ما ، وفي برلين نجد « دوائر معينة » فحسب . وعلاوة على ذلك بهذه الدوائر تفتقر الى التحديد ، ومن ثم فبرلين لا تقدم الا مجالا لكتابه روایة عن حياة الدائرة الأدبية او الدائرة البيروقراطية او دائرة الممثلين .

وتؤدي هذه العبارة بان لاختيار مضمون الادب ، وخاصة الروائى منه متطلباته ، فالادب الروائى لابد وأن يمسك بالانسان في كلية الداخلية أولا ، ولابد وأن يمسك ثانية بالانسان في تفاعله مع كلية من الكليات الخارجية ، سواء امتدت هذه الكلية لتشمل المجتمع كمجتمع ، او انتصرت على كلية جزئية كالدائرة الأدبية او البيروقراطية .. الخ . ونستطيع أن نخلص من هذا أن المادة التي تصلح للعلاج الفنى لابد وأن يتتوفر لها مقومات الكلية ، اي لابد وأن تتطوى على عنصر الوحدة ، وهو الطابع الذى يسم الكلية ككلية ويضفى عليها طابعها الاجتماعى التاريخى المعين، ولابد وأن تتطوى هذه المادة أيضا على احتمال الصراع ، اي على احتمال توفر عنصر التناقض والتضاد بين جزئياتها بعضها والبعض ، وبين جزئياتها والكل ، لأن الصراع مقوم آخر رئيسي من مقومات الكلية التاريخية الاجتماعية التي تقوم على وحدة الاصدادر في ظل الصراع . ويبقى مقوم آخر من مقومات الكلية التاريخية الاجتماعية لابد وأن تتحمله المادة الصالحة للعلاج الفنى . فالكلية التاريخية الاجتماعية هي بطبعتها كلية متحركة دائبة الحركة ، تنتقل في كل لحظة من نقطة الى نقطة في ظل اطار عام صاعد ، مهما كثرت المترجفات والمنحنيات . وقد يبدو السطح خامدا للعين غير البصرية ، وقد تختفى الحركة تماما في ظل رؤية ميتافيزيقية لظواهر هذه الكلية التاريخية الاجتماعية اذا ما عزلنا هذه الظواهر البعض عن الآخر ، او اذا ما انكرنا التفاعل الجدى الذى يربط بين هذه الظواهر بعضها البعض ، ويربط بينها جميعا . غير ان الرؤية الجدلية السليمة لا تثبت أن ثبت لنا ان الحركة رغم كل شيء ، هي جوهر الكلية التاريخية الاجتماعية .

ومن ثم فالمادة الصالحة للعلاج الفنى هي تلك التى تتحمل الاتصمار في وحدة ، في ظل الصراع ، وتحمل بالتالى الانتهاء الى وحدة الاصدادر ، تلك الوحدة الكاملة التى لا تتتوفر الا في العمل الفنى .

## - ٢ -

الجدلية هي نظرية المعرفة في المادية التاريخية الجدلية ، وهى الاقرار بأن الكل محصلة الجزئيات ، وأن بذور الكل متوفرة في كل جزئية من جزئيات هذا الكل . والجدلية تقوم على التسليم بصراع الاصدادر في ظل الوحدة التى هي الكل ، وعلى محاولة اكتشاف جمل الاتجاهات المتضادة والمعارضة والمتباينة ، وتتبع حركة هذه الاتجاهات فى ظواهر الطبيعة وعملياتها ، وفي المجتمع وعملياته ، وفي العقل الانساني وعملياته . وبصفى المنهج الجدى أهمية كبيرة على سلسلة من العلاقات الجدلية الثنائية المتواجدة في كلية من الكليات ، متفاعلة تفاعلا جذريا في ظل الوحدة والصراع . ومن هذه العلاقات الثنائية ، على وجه المثال ، الوجود

والوعى ، الموضوع والذات ، الضرورة والحرية ، العلة والمعلول ، المطلق والنسبى ، الثابت والمتغير ، الحقيقة والمظاهر ، الظاهرة والماهية ، الفردى والكلى .

ولا تضع المادية الجدلية اى طرف من سلسلة الثنائيات هذه ، في تعارض ابدي مع الآخر ، كما تفعل الفلسفة المثالية ، او الفلسفة المادية الميكانيكية ، اذ ترى فيما بينهما صراعا جديدا ، في ظل الوحدة ، يتضمن تبادل الواقع بين طرق الصراع . وعلى وجه المثال تصبح العلة هنا معلولا هناك ، ويصبح ما هو ضرورة اليوم ، وبفضل فعل الانسان الماحد ، حرية غدا ، والذاتى وال موضوعى يتدخلان بمقتضى الصراع ما بين الحرية والضرورة ، وبمدى ما يكون الانسان فردا ، بمدى ما يصبح كائنا اجتماعيا ، وبمدى ما يتمكن في الند من موضوعه ، الذى لا يتمكن منه اليوم ، محولا الضرورة الى حرية .

غير ان المنهج الجدلی يقر حقيقة ذات دلالة عظيمة الاهمية فيتناولنا هذا للعمل الفنى كالنطوى الجمالى ، وهذه الحقيقة هي ان وحدة الاصدادر تستحيل ، على مستوى الحياة ، او يکاد . يقول لينين :

وحدة الاصداد ( التلاقى في ذات اللحظة ، التطابق ، الفعل المتماثل ) هي وحدة مشروطة ، لحظية ، وعبرة ونسبية . أما الصراع بين اصدادر تمايز كلها بالتصاد الكامل فهو صراع مطلق اطلاق الحركة والتطور .

ومن ثم فوحدة الاصداد ، على مستوى الحياة ، هي الاستثناء العابر والنادر والانتقالى الذى يکاد يستحيل تكامله . أما صراع الاصداد فهو القاعدة ، وهو الذى يكتسب صفة المطلق .

في اطار العمل الفنى وحده يتحقق ما يکاد يستحيل تحقيقه على مستوى الحياة ، ففى العمل الفنى وفي العمل الفنى وحدة تلقاء الاصداد وتتماثل ، وتتوحد ، ويلقى الصراع الحل ، وينحصر ، وتبقى الوحدة .

**والعمل الفنى هو وحدة الاصداد التي تتجسد في النطوى .**

والنطوى يتحقق في العمل الفنى من خلال العمل في مجال الخاص ، ذلك المجال الذى يتوسط الفردى من ناحية والكلى من ناحية أخرى .

يرتبط النطوى في العمل الفنى بجانب من العلاقة الجدلية بـ **الظاهرة والماهية** ، وهذا الجانب هو علاقة **الفردى والكلى** ، من حيث يشير الفردى الى الفرد كهذه الظاهرة الاجتماعية ، ويشير الكلى الى الانسان الذى هو ماهية هذه الظاهرة في هذه الكلية التاريخية الاجتماعية المعينة .

يشير الفردى الى هذا الشيء المعين في الظاهرة بالخصوص وبدون اي درجة من التعميم ، ويشير الكلى الى ماهية الظاهرة او الى الكلى فيها ، ويشكل قمة التعميم .

وعملية الادراك الانساني في الحياة اليومية لا تتوقف عن الانتقال عن المجال الفردى الى المجال الكلى ، وبالعكس فهى عملية دائبة تتعكس على الفردى من جديد وتكتسبنا ادراكا جديدا به ، يقودنا الى ماهيات جديدة ، وهكذا ، فى عملية دائبة تكتسب الادراك الانساني عددا متعددًا من التعميمات النسبية .

ونقطة الانطلاق في عملية الانتقال الدائب هذه هي **الظاهرة** او هذا الفردي ، اي هذا الشيء او الشخص السرير في خصوصيته ، ذلك لأن **المادية الجدلية** تحفر في الواقع المحسوس لتتوصل الى الكل ، اي الى **القوانين والماهيات** ، على عكس **المثالية** التي تفرض على الواقع الحي مجردات من أعلى ، وتسجن واقعاً ديناميكياً حياً في تعليمات مجردة ثابتة وازلية .

والمنهج المادي الجدلی اذ يبدأ **بالظاهرة** ، يأخذ في الاعتبار وحدة الممارسة والتأمل ، وحدة **المجسدة والمجرد** ، ولا يطلي المجرد على المحسد . وهو اذ يقر بان المجرد قد يضاهي المحسد ، يؤكد على انعدام قدرة الاول على تجاوز الثاني ، فحركة الواقع الدائنة اعمى واعظم من اكمل المجردات . والخلاصة ان منهج **المادية الجدلية** يرفض منهج **المثالية** في املاء اي ماهية او مفهوم او قانون مجرد املاءاً تعسفياً على الفردي ، او على هذا الشيء المعين من **الظاهرة** .

والمنهج الجدلی اذ يعتبر الفردي ، او هذا الشيء المعين من **الظاهرة** ، نقطة الانطلاق ، لا يتوقف ابداً عند هذه النقطة ، كما يفعل منهج **المادية الميكانيكية** . فهو يأخذ في الاعتبار من جديد الوحدة الجدلية بين الممارسة والتأمل ، كما يأخذ في الاعتبار الوحدة الجدلية بين الواقع الموضوعي والوعي الانساني . وهذا المنهج ينتقل في دأب **الظاهرة** الى الماهية ، من **الفردی** الى **الكلی** وبالعكس في محاولة لحرق مساره في **ماهية الظاهرة** التي يعرض لها في كليتها ، وفي محاولة لحرق مساره في **ماهية الواقع** الذي يعرض له **والمنهج المادي الجدلی** يرفض الاكتفاء برصد **الظاهرة** ، وأخضاع نظام التفكير لنظام **الأشياء** ، وأخضاع الوعي الانساني المترافق على مدى الازمان لجموعة من **الظواهر السطحية** ، كما يفعل منهج **المادية الميكانيكية** ، وهو يستهدف كما لا تستهدف الاخرية ابراز **الفردی** في علاقته بالكلی ، تلك العلاقة التي تقوم على الوحدة والصراع . كما يستهدف ابراز **الظاهرة** في تفاعلها الكلی مع بقية **الظواهر** ، في ظل الكلية التاريخية الاجتماعية التي يعرض لها .

والمنهج المادي الجدلی يدرك ان **الاضداد** تمتثل بمدى ما تتعارض ، والفردی لا يوجد الا من حيث هو يندرج في الكلی ، والكلی لا يكتسب هذه السمة الا في **الفردی** ومن **خلال الفردی** . وكل فردی هو كلي بطريقة او بأخرى ، وكل كلي يتسع بشكل تقريري ، ليحيط بكل فردی ، وبشكل شريحة من هذا الفردی او وجهاً من وجهه ، او بالأحرى **ماهيته** و **جوهره** . وفي هذا الجزء من العلاقة ما بين **الظاهرة** و**ماهيتها** نجد كل بذور المفهومات الجدلية ، فنحن نجد **الثابت** و**المتغير** ، **المشروط** **تاريخيا** و**القادر** على تجاوز **حقبة تاريخية معينة** ، **العاير** و**الضروري** و**المظاهر** و**الحقيقة** . الى غير ذلك من الثنائيات الجدلية .

ونظرية المعرفة في **الجدلية المادية** تعطي اهمية كبيرة للعلاقة الجدلية بين **المظاهر** و**الحقيقة** ، وهي تعتبر الاثنين وجهين من اوجه **الحقيقة الموضوعية** ، فللحقيقة الموضوعية اكثراً من مستوى ، واكثر من بعد . وهناك الحقيقة **اللحظية السطحية** العابرة التي لا تتكرر ابداً ، وهناك الحقيقة التي تتكرر ومتنا

لقوانين معينة ، وتتغير وفقاً لتغير أوضاع معينة . ويتبعد النهج الجدلية الحقيقة الموضوعية في كليتها ، في إطار يتبدل في ظله كل من المظاهر والحقيقة الواقع ، ويتحققان علاقات جديدة ، فهذه الحقيقة التي تواجه المظاهر الآن حقيقة ، لا تثبت أن تكتشف عن مجرد مظهر يواجه حقيقة جديدة إذا ما تركنا سطح التجربة وتغلنا في الأعمق ، وهذه الحقيقة الجديدة تكتشف من جديد عن مظهر ، مفسحة الطريق لحقيقة أخرى ، وهكذا إلى ما لا نهاية .

**والمادية الجدلية** ، اذ ترسى هذه العلاقة الجدلية القائمة على وحدة الاصداد ما بين المظاهر والحقيقة تتجاوز المادية الميكانيكية ، والماثالية . والمادية الميكانيكية ترسى وحدة مطلقة ما بين المظاهر والحقيقة من شأنها أن تسم مظاهر عابرة بصفة الحقيقة المطلقة والأزلية . ما بين المظاهر ، وإن تضفي طابع الثبات والجمود على حقيقة سمتها الحركة والتغير . أما الماثالية فترسى تضاداً مطلقاً ما بين المظاهر والحقيقة ، مسقطة لواقع الوحدة ما بينهما . والحقيقة بالنسبة للماثالية هي حقيقة كلية مجردة ومطلقة مفصولة عن الواقع الموضوعي ومظاهره ، وهي حقيقة مسبقة تملئ إملاءاً على الواقع الموضوعي ومظاهره . ويفقد هذا الماثالية القدرة على سبر الواقع الموضوعي بفية التوصل لحقيقة بعد حقيقة .

تستهدف الأعمال الفنية تقديم صورة للواقع تصالح فيها المتناقضات، في وحدة . ومن المتناقضات التي تلقى التصالح في العمل الفني ، المظاهر والحقيقة ، والعام والخاص ، والعملى والنظرى . وبمقتضى تصالح المتناقضات هذا ، يبدو الكلى كما لو كان صفة من صفات الفردى والخاص ، وتبعد الحقيقة جلية محسوسة ومعاشة شأنها شأن المظاهر ، ويبعد المبدأ العام الذى يحكم العمل الفنى كالعلة الجدية لهذا الحدث المعين الذى يتبعه هذا العمل الفنى .

وفي العلم يبدو المطلق دائماً نسبياً وتقريرياً ، نتيجة للتتوسيع الدائب في المعرفة العلمية ، أما في العمل الفني فتحتفق وحدة المطلق والنسبى ، وإن كانت هذه الوحدة لا تتعذر إطار العمل الفني ذاته . ويرتبط بهذا فارق جوهري آخر بين المعرفة العلمية والمعرفة الفنية ، فكل القوانين والمفاهيم والمبادئ المحررة تندرج في نظام المعرفة ، أما في الفن فيستقل العمل الفني عن غيره وعن كل ما عداه ، مكوناً لعالمه الذاتي للتكامل الذي يحدث ناثره الفني والجمالي . واستقلال هذا العالم الفني يملأ بالضرورة درجة عالية من التكثيف من حيث هو يرمز في كليته لكلية ما من كليات الواقع الموضوعي . ومن ثم فاستقلال العمل الفني يعني بالضرورة اكتسابه لمعنى الحياة وتعددتها اللانهائي .

والعمل الفني ، في كليته ، يستثير الحياة استثارة دالة ومحببة ، ويتوصل إلى عنصر الإيمان الجمالى من خلال التصوير الموضوعى والدقىق لعملية الحياة . ولكن عنصر الإيمان رهين أولاً وأخيراً باستقلال العمل الفني عن الحياة ، وباندراجه في عالمه الموحد القائم بذاته . ومن شأن اشارة أى جزئية أو جزئيات من العمل الفني إلى ظاهره أو ظواهر الواقع الموضوعى أشاره إلى أحادية ودلالية مباشرة ، أن تخل بوحدة العمل الفني ، وأن

تسقط بالتالي عنصر الایهام . ويحدث نفس الشيء اذا ما استخدمت جزئية من جزئيات العمل الفنى للتدليل على مفهوم مجرد ، او فكرة مجردة جاهزة وخارجية عن اطار العمل الفنى .

يميل كل من ماركس وانجلز الى تبني مقوله هيجل عن الجمالى دون مقوله ارسسطو . وارسسطو في واقع الامر لا يفرد مجالا خاصا للفن ، وهو يذهب الى ان الكلى دون الفردى هو الجمالى . ويرتب ارسسطو افضلية للفن على التاريخ على هذا الاساس . ومقوله ارسسطو عن الكلى كالجمالى مرفوضة من منطلق المادية الجدلية لعدة اسباب ، منها ان الجدلية ترفض الاقرار بوجود معرفة كلية مطلقة ، فالكلى محکوم بجدلية المطلق والنسبى ، وبجدلية المظاهر والحقيقة ، ومنها ان الجدلية تعتبر الكلى مجال تشتراك فيه بدرجات متقاوطة كل انواع المعرفة الانسانية ، شأنها شأن الادراك الانسانى في الحياة اليومية ، ومن ثم لا يتائق ان يكون الكلى مجالا ينفرد به الفن عن بقية انواع المعرفة ويندرج بمقتضاه الفن في نطاق الجمالى .

ومجال الفن ، وفقا لهيجل ، هو مجال ذو خاصية متميزة ، وهو الوسيط لا الوسيط ، ما بين مجال معرفة الفردى من ناحية ، ومعرفة الكلى من ناحية أخرى . وهو الوسيط لا الوسيط ، من حيث يصهر كليهما دون ان يكون ايهما ، والوسیط هو المجال الخاص للفن من حيث هو وحدة النقيضين ، اي وحدة المجال الفردى من ناحية والمجال الكلى من ناحية أخرى .

ومن الطبيعي ان يتبنى كل من ماركس وانجلز هذه المقوله عن المجال الخاص الذى يفرده هيجل للفن . فهي تتفق والمنهج المادى الجدلى اولا ، ومع رؤيتها للعمل الفنى ثانيا كذلك الكلية التى تكتسب صفة النمطية وتتفق ، اخيرا وليس آخرا ، لرؤيتها للعمل الفنى كوحدة للأصداد .

يعرف انجلز الشخصية الفنية هكذا « فكل شخص نمط ولكنه الشخصية المحددة تماما او « هذا هو » كما قد يقول العجوز هيجل ». والشخصية الفنية تتحرك في المجال ما بين الفردى والكلى ، بين الظاهرة والماهية وتتوسطهما ، وتصهر الاثنين معا ، مستقلة عنهما في هذه المحصلة الجديدة التي هي العمل الفنى . والشخصية التي تناهى الى الكلى معتمدة على الماهيات او المبادىء او الانكار المجردة ليست بالنمطية ، والشخصية التي تناهى الى الفردى مقتصرة على ابراز الملامح الفردية المميزة للشخصية من خلال الملاحظة الدقيقة للظاهرة كظاهرة منعزلة عن اطارها الاجتماعى ، ليست بالنمطية ، والشخصية التي تجمع ما بين الكلى والفردى جنبا الى جنب دون ان تصهرهما في وحدة النقيضين ليست بالنمطية . ولابد وأن تذوب الماهيات في الظواهر ، والمجرد في المجسم ، والكلى في الفردى لكن تخرج الشخصية الفنية النمطية الى حيز الوجود . والنمط ، او الشخصية الفنية ، تجمع ما بين الفرد الشديد التميز في فرديته ، والفرد الذى يندرج في ذات الوقت في العديد من الأفراد في كليته الاجتماعية التاريخية ، والذى يتمتع بكل مكانتين واحتمالات تطور هذه الكلية . والشخصيات الفنية النمطية هي وحدتها القادره على تجسيد المتناقضات الرئيسية في عصرها ، عن طريق الصراع الدرامي في العمل الفنى ، وهى وحدتها القادره على الامساك بجوهر الحقيقة الاجتماعية ،

في حركتها لا في سكونها ، وعلى تقديم عرض تمثيلي رمزي للواقع الذي تصدر عنه ، كواقع تاريخي متحرك وديناميكي .

يكسب نقد ماركس لمسرحية لاسال زنيكجن أهمية من حيث يوضح تفضيل المادية التاريخية الجدلية للرمزية Symbolism على الدلالة المباشرة Allegory . ومن الطبيعي أن نواجه هذا التفضيل . فالدلالة تكتسب منطلقاتها من المثالية ، بينما نجد أن منطلقات الرمزية أكثر تلائماً مع منطلقات المادية الجدلية في المعرفة .

والدلالة تنطلق من المثالية بمعنى ما تفترض اسبقية الفكرة على الواقع الموضوعي ، والمجرد على الحس والماهية على الظاهرة ، والكلى على الفردي ، ومن حيث تقر بوجود انفصال ازدواجي بين كل ثنائية في هذه الثنائيات . والدلالة اذ تستهدف الفكرة الكلية المجردة . تبدأ بالماهية والكلى وتجعلها نقطة الانطلاق ، وتستخدم الفردي والظاهرة والواقع والحسى ك مجرد وسيلة لخدمة المهد الرئيسي ، وهو الفكرة الكلية المجردة . والدلالة عاجزة والامر كذلك عن صهر الفردي والكلى في وحدة ، وهي تقدم لنا والامر كذلك الكلى جنبا الى جنب مع الفردي ، دون ان يندمجا في وحدة . ومن هنا يأتي الشبه ما بين الفكرة المثالية من ناحية وما بين الدلالة من ناحية أخرى .

ولعل تمييز جوته ما بين الدلالة والرمزية ، يحدد ما نعنيه ، بالدلالة في هذا السياق ، ويعيننا من تعريف الرمزية ، وهو تعريف ليس بالسهل ، ويوضح لنا أوجه التشابه بين منطلقات الرمزية واتجاه المعرفة في المادية الجدلية .

« قد كان جوته اول من فرق ما بين الرمزية والدلالة في اطار العمل الفنى ، وقدم التعريف المعاصر لكتابيه . وقد صاغ جوته هذا التعريف في اطار تاريخي احتمم فيه الصراع بين تراثين في الكتابة الفنية ، التراث الذى يمثله شكسبير وبواسمه جوته ، وتراث الكلاسيكية الجديدة الذى تبناه شيللر ، والذى يقوم على فرض مفهوم كلى مجرد على العمل الفنى ، واستخدام هذا العمل او جزئياته للتدليل على هذا المفهوم الكلى المجرد او الفكرة او المثال ، دنيوية كانت هذه المجردات ام تراستيدالية . وقد استهدف جوته من التفريق بين الرمزية والدلالة التفريق ما بين الفن واللأفن ، مدرجا لأسلوب شكسبير وأسلوبه هو ، في نطاق الفن الذى ينبغي ان يكون عرضا رمزا ، ومقصبا اسلوب شيللر عن نطاق الفن كأسلوب ملائى يقول جوته :

هناك فارق كبير بين حالتين ، حالة يسمع الشاعر في ظلها الى تطويق الخاص للامنة العام ، وحالة تأمل الشاعر للعام من خلال الخاص . وفي الحالة الاولى تولد الدلالة حيث يوجد الخاص بمدى ما هو مثل للعام . ولكن الحالة الثانية تشكل حقا طبيعة الشعر ، فهي تعبر عن الخاص ، دون تفكير في ، او اشاره الى العام ، والواقع ان كل من يمسك بالصورة الحية للخاص يمسك ايضا بالصورة الكلية له دون ان يدرك هذه الحقيقة ، او على ان يدركها فيما بعد .

ويرى جوته ان الدلالة تولد في العمل الفني حين يبدأ الكاتب بالكتاب دون الفردي ، وبالعام دون الخاص . والكاتب يستخدم في هذه الحالة الحس والجسم ك مجرد مثال للتدليل على مفهوم كلّي وعام . وهو اذ يفعل ذلك يملّى مفهوما مجردا على واقع موضوعي هي ، اما الشاعر الحق فنبدأ بالخاص او الفردي الذي يقوده بالضرورة الى الكلّي . وهو اذا ما بدأ بالفردي تواجد الكلّي بالضرورة ، في عمله . ولكن هذا التواجد لا يتضح ، ولا يبيّن ، ولا يتم عن وجوده ، اذ يذوب الكلّي تماما فيما هو خاص وفردي . ويذهب جوته الى ان كل فنان يمسك بالصورة الحية للخاص ، او بهذا الجانب من الحياة الحى والمتعدد ، لابد وأن يتوصّل الى ماهيته ، او الى الصورة الكلية له .

ويواصل جوته التفريق بين الدلالة والرمزية ، وال الأولى تخل بوحدة العمل الفني ، وتجعل جزئياته تشير اشاره مباشرة الى ما هو خارج عنه ، والصورة الفنية في العمل القائم على الدلالة تتبعى صورة احادية المعنى ، موجودة بمدى ما تعبّر عن مفهوم مجرد محدد . وجدت ، أصلا ، للتدليل عليه . اما الرمزية فتذيب المفهوم او الفكرة في الصورة . بحيث يستحيل الفصل فيما بينهما ، وبحيث تتعدد مستويات المعنى ، وتستعملى على اي محاولة لاختزالها الى معنى واحد احادي ومحدد . وفي ظل هذا التعدد لمستويات المعنى ، يكتسب العمل الفني في كلّيته صفة الاستقلال والانفلاق كعالم وهى قائم بذاته . يقول جوته :

تغير الدلالة الظاهرة الى مفهوم ، والمفهوم الى صورة .  
ولكن بطريقة تجعل المفهوم يتبعى محصورا في حدود الصورة ،  
مستوعبا في اطارها تماما ، يلقى التعبير المتكامل في ظلها .

### هذا بينما تغير الرمزية :

الظاهرة الى فكرة ، والفكرة الى صورة بطريقة تجعل الفكرة في حالة نشاط لا نهائى بحيث يستحيل التوصل اليها في الصورة وبحيث لا تتلقى تعبيرا احاديا محددا حتى لو عبر عنها في كل اللغات .

ارسل لاسال مخطوطه مسرحية زنيكجن الى كل من ماركس وانجلز ومع المخطوطه خطاب يشرح فيه اسلوبه الفنى في كتابه هذه المسرحية ، التي أراد لها أن تكون أول تراجيديا تاريخية ثورية .

ولاسال وفقا لهذا الخطاب قد توصل الى مفهوم كلّي عن طبيعة الحياة مؤداه ان هناك تنافض ابدى بين المثال والواقع ، وبين الفكر والفعل الانساني ، وخاصة الفعل الثوري . وهو قد كتب مسرحيته ليدلّل على هذا المفهوم الكلّي او هذه الفكرة الكلية . والفكر الانساني الذي يقوم على المثال ، وفقا للراسال ، لا نهائى ، بينما الماءع الذى يقع فيه الفعل الانساني محدود بالعوامل الموضوعية ، والفكر يقّوم على مثال قادر على كل شيء ، والفعل مرهون بتصورات الواقع ، ومن ثم مخروج الفكر الى حيز الفعل يعني السقوط بهذا الفكر والتنازل عن هذا المثال . وهذه الفكرة الكلية تصدق – وفقا للراسال ، على اي ثورة وكل ثورة ، أيًا كان زمانها او مكانها ، والثورة

فکر و فعل ، مثال يستهدف التحقق على ارض الواقع ، ولكن هذا التتحقق يعني التنازل عن المثال ، وبالتالي هزيمة الفایة التي يستهدفها الفعل ، وكل ثورة تتحقق غايتها من حيث تحقق انكارها الثورية بانفعال غير ثوريه . وهذا التناقض ما بين المثال والواقع ، والفكر والفعل يشكل الصراع الدرامي في مسرحية لاسال ، وهو قد اختار ثورة فاشلة ليعبر عن هذا الصراع تعبراً تراجيديا . واختار كل شخصية من شخصياته كصورة تمثل جانباً من جوانب الصراع . ويتمثل موقف المساومة والتنازل عن المثال في المسرحية زينكجن بطل ثورة صفار النبلاء ضد الامراء في المانيا في القرن السادس عشر ، بينما يمثل هاتون الاخلاص المطلق للمثال الثوري . وتمثل شخصيات الفلاحين الفعل الانى والحماس الثوري الجاهل . والصراع في هذه المسرحية ، الذي هو صراع بين انكار ، يدور بين هؤلاء الفرقاء الثلاث ، والانكار في تصارعها تدلل على مفهوم لاسال الكلى عن التناقض الابدى بين الفكر الانساني من ناحية ، والفعل الانساني من ناحية ثانية .

وفي هذا الخطاب يرسى لاسال مفهومه للفن ، ويصف اسلوبه في علاج العمل الفنى . ومنهومه لاسال للفن مفهوم مثالى شأنه شأن مفهوم شيلر ، وأسلوبه في العمل الفنى اسلوب تتولد عنه الدلالة ، كما تتولد عن اسلوب شيلر . فالدلالة تتولد حين ينطلق الكاتب من المفهوم المجرد ، وبطوع الفردى والخاص للتعبير عن هذا المفهوم الكلى والعام . والدلالة تتولد حين يبدأ الكاتب بمفهوم كلی مسبق ويختضع الظاهره لهذا المفهوم المسبق ، ثم يتحول هذا المفهوم الجاهز لصورة تستوعبه تماماً ، وتعبر عنه تعبراً كلبياً وأحاديماً ، والصورة في العمل الفنى جزئية قد تقتصر لتكون تفصيلاً وقد تمتد لتكون شخصية من الشخصيات .

ولاسال يتفق وشيلر في المنطق الفلسفى المثالى ، وان كان مثال الاول دنيوياً مستمدًا من العقل الانساني ، ومثال الثاني مثال مستمد من الروح المطلق . والتناقض ما بين الفكر او المثال وبين الفعل والواقع الموضوعى يؤرق لاسال بدمى ما يورق شيلر ، وان كان الاخير يؤمن بان الطبيعة نفسها « ليست سوى فكرة من افكار الروح ( المطلق ) ». وكلها يضع الفكرة او المثال في تضاد لا نهائى مع الواقع الموضوعى ، ويفتحان هذا المثال اسبيقية على الواقع ، واستقلالاً عنه . ولا تبدو الكلمات المجردة بالنسبة لكتلها ماهيات متغيرة يستمدتها الواقع الانساني بالانتقال الدائب ما بين الجسم والمجرد ، بل تبدو كتوانين قائمة بذاتها مستقلة عن الواقع اليومى الذى تتبع منه ، توانين تزرى بحدود الواقع وقصوره .

ولكى يعمق شيلر منطقه المثالى وأسلوبه الدلالي يخرج بنظرية للشعر يقسم بمقتضاهما الشعر الى شعر ساذج يتمشى مع الطبيعة ، ويقوم على محاکاة الواقع ، ويعمل في « اطار دنيانا هذه الموجودة والمحسونة » ، وشعر سنتيمنتالى يتمشى مع الفن ، ويقوم على ادراك الهوة التي تفصله المثال عن الواقع ، ويعلو على الواقع الحقير من حوله ساعياً الى المثال . ويدرج شيلر نفسه في اطار اللون الثانى من الشعر ، ويدرج كل من هومر وشكسبير وجونه فى اطار الشعر الساذج الذى يعنى بدنيانا هذه .

وارسل كل من ماركس وانجلز نقدهما للمسرحية الى لاسال على معزلة الواحد عن الآخر . وتفاوتت اعترافاتهما في التفاصيل ، وان تشابهت في مظلتها المادى الجدى ، غير ان القارئ لتعليقات ماركس وانجلز على مسرحية لاسال ، لابد وان يتوقف عند عبارات تكاد ان تتطابق . وكل منها يدرج لاسال في تراث شيللر في اسلوب الكتابة الفنية ، ويدين بدرجات متباينة هذا الاسلوب ، كاسلوب يسجن الواقع حتى في كليات مجردة ، وكاسلوب يعجز عن صهر الكلى والفردى ، ويعجز بالتالى عن التوصل الى تلك الوحدة التي تضفي على العمل الفنى صفتة كعرض تمثيلي رمزى نمطى تستعينى جزيئاته على الدلالة الاحادية المباشرة . وكل منها يشيد باسلوب شكسبير ويوصى لاسال باتباعه .

وانجلز يذكر لاسال بفشله في صهر الكلى والفردى ، والعام والخاص ، والمفرد والجسم ، والمثال والواقع . ويرجع كل منها فشل لاسال في تحقيق اهدافه الفنية الى « نسيان الواقع في المثال » . وشكسبير في شيللر » ، ويدفع كل منها باستحالة خروج مدل فنى أصليل الى حيز الوجود دون صهر الكلى والفردى او المثال والواقع ، بدون هذا الصهر ، يبقى العمل قائمًا على التجريد . وتبقى الشخصيات مجرد دلالات على هذه الفكرة الكلية او تلك ، مشيرة الى ما هو خارج العمل الفنى . ويقرر انجلز الى أن « العمق الايديولوجي والمحتوى التاريخي الواقعى » الموجود في صورته العارية والمجردة في مسرحية لاسال قد انتصر الى الذوبان في « حيوية واتساع آفاق الحدث الشكスピري » .

واذ يكرر ماركس هذه المظلقات الفنية في اكثر من مجال وبأكثر من طريقة ، يعبر تعبيرا ، اكثر حدة ، عن ضيقه باسلوب شيللر ولاسال مما ، ويحدد ببراعة تصورات اسلوب شيللر كاسلوب دلالي قائم على الدعاية . يقول ماركس موجها الخطاب الى لاسال :

عليك ان تكون اكثر شكスピريه . أما في الوقت الراهن فاعتقد ان الشيللرية هي خطأك الرئيسي ، وبالشيللرية اعني تحويل الانفراد الى ابواق تنطق بروح العصر . وشخصيات لاسال ، وفقا لماركس ، صورة فنية تعبير تعبيرا مباشرًا وكمالاً ومحدداً عن هذه الفكرة او تلك من افكار العصر ، وتدل عليها دلالة احادية مباشرة ، وهذه الشخصيات ، او هذه الشخصوص القائمة على الدلالة ، لا تدرج كجزئيات في كلية العمل الفنى ، مفتقة بمستويات من المعانى ، ومفافية للعمل بهذه المستويات الرمزية ، وانما تبقى منفصلة دالة على ما هو خارج عن نطاق العمل الفنى ، حارمة العمل الفنى من صفتة كعالم وهي قائم بذاته ، وكعرض نمطى تمثيلي رمزى .

يتربى على اعلاء الكلى على الفردى ، واستخدام الفردى في اطار العمل الفنى كوسيلة للتدليل على فكرة كلية مسبقة ، او مفهوم كل مسبق ، عقلانيا كان هذا المفهوم او غيبيا ، عدة مخاطر تتآزر جيما لحرمان العمل الفنى من صفتة كوحدة تصالح فيها الاضداد ، وكعالما وهي قائم بذاته ، وكعرض رمزى يستثير الحياة في كليته . ومن هذه المخاطر تحويل العمل الفنى الى عمل دعائى ، والاخلال بوحدة المضمون والشكل . وهذه هي الاوجه التي يركز عليها انجلز في نقاده لرواية من روايات مينا كوتفسكى .

فـ معرض نقد رواية القديم والجديد ، يعيـب انجلز على مينا كوتـسكي فـ شـلـها في اـكسـابـ الشـخـصـيـةـ وـالـحـدـثـ صـفـةـ النـمـطـيـةـ . وـخـطاـ مـينـاـ كـوـتـسـكـيـ يـتـلـخـصـ فيـ ضـيـاعـ «ـمـقـومـاتـ الشـخـصـيـةـ تـامـاـ فيـ الـبـداـ المـجـرـدـ الـذـىـ يـكـمـنـ خـلـفـهـ»ـ . ايـ انـ خـطـاـ الكـاتـبـةـ يـتـلـخـصـ فيـ الـاـهـتـمـامـ بـالـكـلـىـ دـونـ الفـرـدـ ، بـالـمـاهـيـةـ دـونـ الـظـاهـرـةـ ، بـالـبـداـ المـجـرـدـ الـذـىـ يـدـرـجـ الـفـرـدـ فيـ الـعـدـيدـ منـ الـأـمـرـادـ ، دـونـ السـمـاتـ الـفـرـديـةـ الـتـىـ يـنـفـرـدـ بـهـ الـفـرـدـ عـنـ كـلـ هـؤـلـاءـ الـأـنـرـادـ ، وـيـتـرـتـبـ عـلـىـ هـذـاـ خـطـاـ بـالـتـالـىـ الـفـشـلـ فـ التـوـصـلـ إـلـىـ وـحدـةـ الـنـقـيـضـيـنـ الـفـرـدـيـ وـالـكـلـىـ .

ويـلاحظـ انـ اـهـتـمـامـ الكـاتـبـةـ بـالـكـلـىـ دـونـ الفـرـدـ اـدـىـ إـلـىـ تـغـلـيبـ المـضـمـونـ عـلـىـ الشـكـلـ ، وـفـشـلـ فـ اـكـسـابـ المـضـمـونـ بـاـكـلـهـ شـكـلـهـ النـمـطـيـ ماـ تـرـتـبـ عـلـىـ سـيـادـةـ الـتـعـلـيمـاتـ وـالـمـبـادـيـءـ الـمـجـرـدـةـ ، وـاـنـقـتـارـ الـعـلـمـ الـفـنـىـ إـلـىـ وـحدـةـ المـضـمـونـ وـالـشـكـلـ .

وـالـتـرـكـيزـ عـلـىـ المـضـمـونـ دـونـ الشـكـلـ نـقـيـصـةـ ، شـائـهـ شـانـ التـرـكـيزـ عـلـىـ الشـكـلـ دـونـ المـضـمـونـ ، وـمـرـدـ هـذـهـ نـقـيـصـةـ هـوـ غـلـبةـ ذـاـتـيـةـ الـفـنـانـ عـلـىـ مـوـضـوـعـيـتـهـ . وـالـكـاتـبـةـ اـرـادـتـ فـ رـوـاـيـةـ الـقـدـيمـ وـالـجـدـيدـ التـروـيـجـ لـمـعـقـدـاتـهـ الـاـشـتـراـكـيـةـ ، وـلـكـىـ تـتـوـصـلـ إـلـىـ ذـلـكـ أـعـلـتـ الـكـلـىـ عـلـىـ الـفـرـديـةـ ، وـالـمـضـمـونـ عـلـىـ الشـكـلـ . وـالـتـرـكـيزـ عـلـىـ المـضـمـونـ قـدـ يـخـلـقـ شـيـئـاـ هـامـاـ ، وـلـكـنـ لـاـ يـخـلـقـ عـمـلاـ فـنـيـاـ ، وـكـانـ عـلـىـ الـكـاتـبـةـ أـنـ تـدـرـكـ أـنـ هـذـاـ «ـالـشـكـلـ الـفـنـىـ»ـ يـعـملـ فـ مـجـالـ خـاصـ بـهـ ، وـلـاـ يـحـتـمـلـ بـحـالـ التـروـيـجـ لـآـرـاءـ الـمـؤـلـفـ وـلـاـ الدـعـاـيـةـ لـهـاـ . وـكـلـماـ اـخـتـفـتـ مـنـ هـذـاـ الـعـلـمـ الـفـنـىـ «ـآـرـاءـ الـمـؤـلـفـ كـلـمـاـ كـانـ عـمـلـهـ الـفـنـىـ اـفـضلـ»ـ . وـيـقـرـرـ انـجلـزـ اـنـ الـامـسـاكـ بـلـبـ الـوـاقـعـ فـ حـرـكـتـهـ هـوـ اـعـصـىـ مـاـ يـسـتـطـيـعـهـ الـكـاتـبـ فـ ظـلـ الـمـجـالـ الـخـاصـ الـذـىـ يـعـمـلـ فـيـهـ ، وـمـنـ ثـمـ فـالـكـاتـبـ لـاـ يـمـلـكـ أـنـ يـقـدـمـ لـلـقـارـيـءـ «ـالـحـلـولـ الـتـارـيـخـيـةـ الـمـسـتـقـبـلـةـ لـلـصـرـاءـاتـ الـاجـتمـاعـيـةـ الـتـىـ يـصـورـهـاـ»ـ . وـيـضـيـفـ انـجلـزـ أـنـ كـلـ الـأـعـمـالـ الـفـنـيـةـ الـعـظـيـمةـ اـعـمـالـ هـادـيـةـ وـمـنـحـازـةـ ، وـهـىـ كـذـلـكـ بـمـدـىـ مـاـ تـعـمـلـ فـ الـمـجـالـ الـخـاصـ بـالـفـنـ ، وـبـمـدـىـ مـاـ تـنـدـرـجـ شـخـصـيـاتـهـ الـنـمـطـيـةـ فـ اـوـضـاعـ نـمـطـيـةـ ، تـمـسـكـ بـجـوـهـرـ الـوـاقـعـ فـ حـرـكـتـهـ .

وـبـمـدـىـ مـاـ يـرـفـضـ كـلـ مـنـ مـارـكـسـ وـانـجلـزـ الـنـطـلـقـ الـمـثـالـيـ فـ الـفـنـ ، الـذـىـ يـسـجـنـ الـوـاقـعـ فـ مـقـولـاتـ نـظـرـيـةـ مـسـبـقةـ وـجـاهـزـةـ ، بـمـدـىـ مـاـ يـرـفـضـ اـيـضاـ مـنـطـلـقـ الـمـادـيـةـ الـمـيكـانـيـكـيـةـ الـتـجـريـبـيـهـ الـذـىـ يـسـجـنـ بـدورـهـ الـوـاقـعـ فـ عـالـمـ الـأـشـيـاءـ اوـ عـالـمـ الـجـوـامـدـ الـثـابـتـةـ . وـمـلـاحـظـةـ الـعـالـمـ الـخـارـجـيـ وـظـواـهـرـهـ هـىـ وـفـقـاـ لـهـاـ اـسـاسـ كـلـ مـعـرـفـةـ ، وـلـكـنـ الـحـقـيـقـةـ لـاـ تـكـنـ فـ الـاـنـطبـاعـاتـ الـاـولـيـةـ ، وـهـذـهـ الـمـلـاحـظـةـ لـيـسـتـ سـوـىـ نـقـطـةـ الـانـطـلـاقـ فـ التـوـصـلـ إـلـىـ هـذـهـ الـحـقـيـقـةـ . وـلـيـسـ مـنـ شـائـهـ تـصـوـيرـ الـظـواـهـرـ تـصـوـيرـاـ فـوـتـوـغـرافـيـاـ مـباـشـرـاـ ، فـ مـعـزـلـةـ عـنـ مـاـهـيـاتـهـ وـكـلـيـاتـهـ ، اـنـ يـتـبـعـ لـنـاـ الـوـصـولـ إـلـىـ هـذـهـ الـحـقـيـقـةـ .

وـفـيـ مـعـرـضـ تـنـضـيـلـ اـسـلـوبـ للـتـنـاوـلـ الـفـنـىـ عـلـىـ اـسـلـوبـ آـخـرـ ، يـقـرـرـ انـجلـزـ اـنـ بـلـزـاـكـ اـسـتـاذـ لـلـوـاقـعـيـةـ «ـأـعـظـمـ بـكـثـيرـ مـنـ زـوـلاـ وـأـمـثالـهـ ، فـ الـمـاضـيـ وـالـحـاضـرـ ، وـالـمـسـتـقـبـلـ مـجـتمـعـيـنـ»ـ . وـالـادـانـةـ لـزـوـلاـ هـىـ اـدـانـةـ لـهـذـاـ الـاتـجـاهـ فـ الـفـنـ الـذـىـ يـعـرـفـ الـبـيـوـمـ باـسـمـ الـمـذـهـبـ الـطـبـيـعـيـ ، وـالـذـىـ يـصـدرـ عـنـ الـفـلـسـفـةـ الـمـادـيـةـ الـمـيكـانـيـكـيـةـ .

وسمى انجلز منهج المعرفة الذى يصدر عن هذه الفلسفة بالمنهج الميتا فيزيقى ، أى المنهج الذى يملأ على الواقع توائناً جامدة مسبقة ، هى فى غالب الأمر توائين طبيعية أو بيولوجية أو اجتماعية . وهذا المنهج منهج ستاباتيكي ، شأنه شأن المنهج الذى صدر عن الفلسفات المثالبة ، وهو بدوره يضفى على الواقع الحى المتغير ، صفة الثبات والجمود الأبدي ، ويعجز عن الاحاطة لهذا الواقع فى كليته ، وفي حركته ، من خلال الصراع بين الأضداد فى ظل الوحدة .

ويأخذ كل من ماركس وانجلز على زوال وأمثالهم من الكتاب الطبيعيين تصورهم عن ارساء العلاقة الجدلية ما بين الصور المولنة من ناحية ، والفكر من ناحية ثانية ، وميلهم الى ارساء عنصر التطابق ما بين جزئيات العمل الفنى ، وجزئيات فى العالم الخارجى ، هذا التطابق الذى يخل بوحدة العالم الفنى كعالم وهم قائم بذاته ، ويخل بالتالى بعنصر الإيمان الجمالى . ويدين كل من ماركس وانجلز عجز الكاتب الطبيعي ، نتيجة لذلك ، عن تقديم عرض نمطي تمثلى رمزى لهذا الجانب من الواقع الموضوعى الذى يعرض له . والكاتب الطبيعي يقف عند الظاهرة أو مجموعة الظواهر ، ويتوهم أن التصوير الصادق والبلിغ للدنيا يمكن فى ايجاد تطابق ما بين العالم الفنى وعالم الواقع ، وهذا وهم خاطئ . فعملية رصد الظواهر جنبا الى جنب ، تبقى قاصرة عن تصوير الواقع الحى ما لم تدرج هذه الظواهر اندراجا موحيا فى كلية العمل الفنى ، وترافق التفاصيل لا يؤدى فى كل الاحوال الى عنصر الضرورة . أى الى اندراج هذه التفاصيل فى هذه الوحدة الوهمية المستقلة عن الواقع ، والموحية فى كليتها بهذا الواقع فى حركته .

والكاتب الطبيعي الذى يفرق فى تفاصيل الظواهر ، دون آية محاولة لاكتشاف ماهياتها وكلياتها ، يعمل من خلال قشور الواقع المدركة حسياً فحسب ، ويقف عند نقطة الانطلاق نحو التوصل الى الحقيقة ولا يتجاوزها ، متقبلاً لسطح الواقع على انه الحقيقة ، وعاجزاً عن الفوس الى الاعماق ، في هذه العملية الجدلية اللانهائية التى يتداول بمقتضاها المظهر والحقيقة الواقع . ومن ثم فالكاتب الطبيعي يعمل فى مجال النسبية المطلقة بدلاً من أن يعمل فى المجال الجدلى الذى يتوسط النسبى والمطلق ، الفردى والكلى ، المجسم والمجرد ، الصورة المرئية وال فكرة . ومن ثم يأتي عمله قاصراً عن استيعاب الفردى والكلى ، الظاهرة والماهية ، وصهرهما معاً فى تلك الوحدة الفنية التى تكسب العمل صفة النمطية ، وتنقله من مستوى الحياة الى مستوى الفن . ويترتب على ذلك أن نزول قيمة العمل الطبيعي بزوال عصره ، اذ يطلق العمل بقشور هذا العصر الذى لا تلبث أن تزول بزواله .

والكاتب الطبيعي يدعى بأنه يقدم الشخصية النمطية من خلال التصوير الفوتograf والمطابق للواقع ، وهو لا يفعل . فالشخصية النمطية هي محصلة الفرد والكلى ، ما يشكل الفردية المتميزة ، وما يشكل ما هو محتمل للبشرية فى نفس الوقت . والشخصية الفنية النمطية تشكل فرداً متميزاً الفردية ، يندرج فى ذات الوقت فى أى العديد من الانفراد ، ويرتبط قدره بقدر هؤلاء الانفراد ، والشخصية الفنية النمطية تتبع من واقعها الموضوعى ،

ويقمع بالكامل امكانيات واحتمالات تطور هذا الواقع . ولا تحد قدراتها سوى قدرات هذا الواقع . اما الشخصية التي يقدمها الفن الطبيعي ، فيقتضي لنا من خلال الملاحظة الدقيقة للظاهرة ، في انفصال عن بقية الظواهر ، اي للفرد في عزلته عن بقية الانفراد ، وعن مجتمعه . ولكن يخرج النمط الى حيز الوجود بتعميم تذويب الكل المجرد في الفرد المحسد ، والماهيات في الظواهر .

والشخصية التي يقدمها لنا الفن الطبيعي هي شخصية الانسان المطحون المزعول عن بقية الناس ، المعدوم القدرة على الفعل او التفاعل مع واقع اجتماعي يؤدى الى هلاك محتوم .  
ومثل هذه الشخصية ليست بالشخصية الفنية ، وليس بالتألي بالشخصية النمطية .

والفرد المطحون المزعول يفشل في تصوير عصره وامكانيات الناس في هذا العصر ، ويفشل في تجسيد المتناقضات الرئيسية في لحظته التاريخية ومن ثم يشير الى الواقع ثابت وجامد تنقص فيه امكانيات الصراع . ومثل هذا الفرد المطحون يعدم اي امكانيات للصراع في العمل الفنى ، ويحرم هذا العمل بالتالي من صفتة الرئيسية كتصالح للمتناقضات او الاضداد .

ولأن النمط وفقا للجدلية المادية هو جماع الفردى والكلى ومحصلتها ، فهو ليس بالثالث الكلى المجرد كما هو في اعماق شيلر ولا بالفرد المطحون السبلى المعدوم الارادة كما هو في اعمال زولا . ولا يعني هذا بحال ان تكون الشخصية الفنية ، بالضرورة نمطا ايجابيا ، ولا ان يحمل المفهوم النمطى اي دلالة اخلاقية .

والعيار النقدي الذى يستخدمه كل من ماركس وانجلز هو : الى اى مدى يستثير العمل الفنى كعرض رمزى نمطى قائم بذاته ومستقل عن الواقع الموضوعى ، هذا الواقع الموضوعى في حركته ، كواقع تاريخي متغير وديناميكى ؟ وهذا هو معيار التقييم ، وعلى أساسه يرفض كل من ماركس وانجلز ، المنطلق المثالى في الفن الذى يسجن الواقع في مقولات نظرية ، والمنطلق الطبيعي الذى يسجن الواقع في عالم الاشياء والجواهر الثابتة .

### - ٣ -

يعمل الفن في المنطقة التي تعمل فيها جدلية الاستبعاد والابقاء للكلى من جانب ، والتى تعمل فيها جدلية الاستبعاد والابقاء للفردى من جانب آخر ، ومجال الفن هو المجال الخاص الذى يهدى الكلى والفردى دون أن يكون أيهما . والمجال الخاص يتبع حركة بين نقائصين ، تتسع في مجال الفن بحيث لا تستبعد الا تلك الاعمال التي تتضمن الكلى والفردى دون أن تصهرهما في وحدة ، او تلك الاعمال التي تنحصر في البعد الاقتضى لنفيض من النقائص دون الآخر ، كالاعمال القائمة على الدلالة المباشرة او التجريد او الماهيات المثالية والتى تنحصر في البعد الاقتضى للكلى ، او تلك التى ت نحو المنحى الطبيعي وتنحصر في البعد الاقتضى للفردى .

ومثولة الخاص هي المقوله الجوهرية في بنائيات الجماليات ، ومن مجال الخاص يستمد العمل الفنى صفتة النمطية ، ويتحول الى هذه الكلية

المستطلة المفلقة ، التي هي عرض تمثيلي ورمزي للكلية الاجتماعية التي تعرض لها كلية جزئية من هذه الكلية الاجتماعية .

مجال الفن الخاص هو النمطى ، وهذا المجال هو الذي يتيح للعمل الفنى أن يتجاوز زمانه ومكانه ، وأن يؤثر في المتلقى رغم تباعد الزمان والمكان ، اذ ان الفن النمطى يصور الكلى والفردى معاً ، الثابت والتغير معاً ، ما يبقى ما يقى الانسان وما هو مشروط تاريخياً ، اى ان الفن يصور مجموعة السمات الفردية المجمعة والكلية الجوهرية .

والفن اذ يعمل في المجال النمطى الذي يتوسط الفردى والكلى صاهراً لكليهما ، ومستقبلاً عن ايهما ، يكتسب القدرة على تجاوز الكلية الاجتماعية التاريخية التي يعمل في ظلها ، ويكتسب ، أحياناً ، الصلاحية التي تسبع عليه صفة العالمية .

والفنان العظيم اذ يقدم عرضاً نمطياً ورمزاً لأوضاع عصره المشروط تاريخياً ، لا يكتشف فحسب القيم الإنسانية المنشروطة تاريخياً ، كما هي ، لا كما تصورها الايديولوجية السائدة في عصره ، بل يكتشف ايضاً القيم الإنسانية – الكلية والجوهرية المقتدة من الماضي الى المستقبل في عصره ، واذ يصهر الاولى في الثانية في عمله الفنى ، يخرج بذلك العرض النمطى القادر على تجاوز زمانه ومكانه .

ولعل هذا يقدم الاجابة على السؤال المحر : لماذا لا يكتسب صفة العالمية سوى العمل الفنى المشروط الى الاعماق بزمانه ومكانه . فالفنان العظيم هو الذي يملك الامساك بجواهر الواقع والحقيقة الكلية لهذا الواقع الاجتماعي التاريخي الذي يعرض له ، أما الفنان العادى فيغرق في الظواهر السطحية لهذه الحقيقة ، وتتفقى أهمية عمله بتغير عصره .

ترتبط علاقة وثيقة بين **النمط** ، **وكليـة العمل الفنى** ، **والشكل** . **والشكل** في العمل الفنى هو الذي يخلق **النمط** ، والشخصية على مستوى الواقع هي شخصية فردية ، ولكنها على مستوى الفن تصبح من خلال **الشكل** فهـما وتنمو بينها وبين بقية شخصيات العمل الفنى علامات جدلية متبادلة ، **والشكل** الذى ينبع من **المضمون** ، والذى يميله **المضمون** ، هو في نهاية المطاف الذى يخلق **كليـة العمل الفنى** ، كعـالم وهـم مستقل ، وهو الذى يثير المتعة الجمالية .

ويدخلنا هذا في علاقة جدلية أخرى ، من العلاقات التي نجد التصالع في العمل الفنى ، الذى هو وحده الاضداد ، وأعني العلاقة بين **المضمون** **والشكل** . **المضمون** **والشكل** يدخلان في العمل الفنى في وحدة عضوية ، بحيث يستحيل **فهمـها** ، او تعرـيف الوـاحـد في اـنـفـصـامـ عنـ الآخـرـ .

ويمكن القول بأن **المضمون** هو سـريـانـ **الشكل** في **مضـمونـه** ، وأن **الشكل** هو سـريـانـ **المضمون** في **شـكـلـه** . **والشكل** هو ، في نهاية الامر الذى يحدد **القيمة الفنية** للعمل ، وهو الذى يحمل العمل الفنى عرضاً نمطياً ورمزاً يشتير هذا الجانب من الواقع الذى يعرض له ، او يفصل العمل الفنى فصلاً تعسيفياً عن هذا الواقع . ولما كان **المضمون** **المميز** يفترض بالضرورة في كل الحالات **شكلـهـ المـميـزـ** ، تعتبر كلاً مـسيـكـياتـ المـارـكـسـيـةـ عمليةـ

اختيار المضمون عملية فنية ، تستهدف غرض الشكل الامين على هذا المضمون ، بصورة تجعل العمل الفنى مستقلًا من ناحية ، ودالاً من ناحية اخرى . والعمل الفنى من جهة اخرى . وهو مستقل بمدى ما تدرج جزئياته في كليته الوهمية ، وهو دال بمدى ما تقدم هذه الكلية الوهمية عرضاً نمطياً رمزياً يستثير الواقع استثارة مكثفة وموجبة .

وفي العمل الفنى الاصل ينحصر المضمون والشكل ، ويستحيل المضمون باكمله الى شكل مكتسباً للصفة النمطية ، ويختفي الشكل تماماً بحيث يكاد لا يبين . ولأن الشكل يختفي تماماً ، كما ينبغي ان يختفي ، في العمل الفنى الجيد ، فالمتلقى يتوجه ان المضمون هو الذى يثير فيه هذه المتعة الجمالية . والواقع ان المضمون لا يؤثر الا بمدى ما يندرج في شكله النمطي ، وان تأثير المضمون مستحيل بدون الدور الوسيط للشكل الجمالى الذى ينقل هذا المضمون من مستوى الحياة الى مستوى النمطى . اي الفنى .

والعمل الفنى يصالح ، فيما يصالح من اضداد ايضاً ، الذات والموضوع ، ويقوم فيما يقوم ، على العلاقة الجدلية بين الذاتى والموضوعى بين الفردى والكلى على اكتر من مستوى ، اي في عملية الخلق ذاتها علاقة الفنان بعمله ، وفي عملية التلقى ، اي في علاقة العمل بالمتلقي . فالفنان الفرد الممثل للبشرية يخرج من خلال العمل في المجال الخاص بالشخصية النمطية التي هي الفرد والممثل للبشرية في ذات الوقت ، وبمدى ما يستطيع الاحتفاظ بهذا التوازن الدقيق ، بين الكلى والفردى ، بين الشكل والمضمون ، بين المعتقدات الشخصية ومعتقدات العمر وحقائق الحقيقة الاجتماعية التي يعرض لها ، بين الذات والموضوع ، بمدى ما يتاتى لعمله ان يكتسب صفتة العالمية ، وبمدى ما يتاح له ان يصور جوهر واقعه ، ويتجاوز فترته التاريخية .

والعمل الفنى لا يستكمل مقوماته دون استجابة المتلقي ، ويبقى مفترقاً لبعض هذه المقومات دون الاستجابة الذاتية للمتلقى ، ويصبح على العمل الفنى ، كما لا يصح على ما عداه ، القول بالا وجود للموضوعى الا في ظلل الذاتى والمتلقي يستشعر المتمة اذ يجد في التجربة النمطية التي يعرضها العمل الفنى تجربة قابلة للمارسة من جانبه شخصياً . والعمل الفنى يبدو كما لو كان منسوجاً من مجرد ظواهر ، اي من شخصيات مجده ومحددة في مواقف محددة تعبير عن مشاعر مجسمة ، ولكن خلف هذه الظواهر ، تخفي كليات هذه الظواهر او ما هياتها . والذكورية التي تصهر هذه الكليات في اقدار افراد محددين ، هي التي تسبيغ على الفن طابعه الموضوعى من ناحية ، وطابعه الذاتى في علاقته بالمتلقي ، من ناحية اخرى .

في الغفل الفنى تلقى اضداد الحل وتتصالح ، وينحصر الصراع ، كما لا ينحصر في الحياة ، وتبقى الوحيدة . وبصالح العمل الفنى فيما يصالح من اضداد ، الفردى والكلى ، الظاهرة والماهية ، الذاتى والموضوعى ، الحديث المعين الخاص . وقانون هذا الحديث ، التجربة المباشرة والمعنى المجرد لهذه التجربة ، الداخلى والخارجي ، المضمون والشكل ، المجرد والحس العقلى والإيحائى الواقعى ، وما اصططلحنا على تسميته بالحدس او

باللاوعى ، صاهر لكل من الضدين في وحدة ، ولجموعة الاصدад هذه مكتملة ، في هذه الوحدة الفريدة التي هي كلية العمل الفني

وحدة الاصداد هذه هي التي تطبع بالتطابق ما بين الدال والمدلول ، ما بين العمل الفني والواقع الذي ينبع منه ، وهى التي تتفقد العمل الفني في جزئياته وكلتھ من الدلالة المباشرة ، وتحيله الى عرض رمزي تمثيلي . ووحدة الاصداد هذه هي التي ترسى الاختلاف بين التجربة التي نخرج بها من الحياة ، وتلك التي نخرج بها من الفن ، وتجمل هذه الاخيرة فريدة في نوعيتها ، وهي التي ترسى الاختلاف بين المعرفة التي تخرج من سائر فروع المعرفة ، وتلك التي نخرج بها من العمل الفني ، وتجمل هذه الاخيرة فريدة في نوعيتها .

(ا) سورة العشق : -

يا جميلة العينين ..  
 ان الطريق اليك يبدأ من هنا ..  
 هـذا دـمـى ..  
 مـاء الـحـيـاة ..  
 ووردة الجـرـح الـكـلـبـى ..  
 هـذا دـمـى ..  
 نـسـخـةـ الـحـرـوفـ الطـالـعـات ..  
 بـمـصـحـفـ الـطـمـىـ الـكـرـيـم ..  
 دـمـعـاتـ تـشـابـك .. بـاتـسـاعـ الموـت ..  
 وـصـارـ خـارـطـةـ الـوـطـن ..  
 يا ايـهـاـ النـخـلـ المـضـيـع ..  
 بـمـنـازـةـ الـجـوـعـ الـخـشـن ..  
 اـقـرـأـ كـتـابـك ..  
 اـقـرـأـ كـتـابـك اـنـهـ النـهـرـ الذـى ..  
 يـسـائـىـ اـذـاـ اللـيـلـ اـشـتـجـن ..

(ب) ترتيلة الدخول : -

الـلـفـ لـامـ نـيـسـل ..  
 وـتـرـىـ الـارـضـ هـامـدـة ..  
 فـنـاـذـاـ قـامـ اـهـتـزـت ..  
 يـوـمـ تـعـنـقـ الـارـضـ اـعـضـائـها ..  
 فـتـكـثـفـ عـنـ اـقـمـارـهاـ الـخـيـثـة ..  
 مـنـ وـجـهـاـ المـنـفـى ..  
 مـنـ شـجـرـةـ النـبـوـة ..  
 عـنـ لـفـةـ الـجـرـحـ الـتـىـ تـطـلـعـ فـيـنـا ..  
 تـبـيـاـ وـزـيـتـوـنـا ..  
 وـطـبـورـ سـيـنـيـنـا ..  
 وـالـتـىـ تـاخـذـ شـكـلـ عـيـنـيـكـ وـكـبـرـ ..  
 وـرـدـةـ الـحـلـم .. لـكـىـ تـحـكـمـ فـيـنـا ..  
 فـادـخـ لـواـه .. آـمـنـيـنـا ..  
 اـخـسـلـوـهـا .. آـمـنـيـنـا ..

## القدم التي هربت

عامر سنبل

لا يدرى — لحظة ان وطئت قدماه البر — لماذا تصور الدكتور فردوس كثراشة حقل بيضاء تخفق بمعطفها في رائحة المستشفى .

استراح ليتلين ، فجر الثالثة ركب قطارا ومركبات عامة ، وعربات نصف نقل ، وسائل ناسا ، وشرب هرا وترابا ، ومضى معظم الوقت يبحث عنها ، دل على مستشفى صغير على حافة ترعة بقرية صغيرة في الصعيد ، وجد الموظفين مشغولين ، نفروا جميعا وجهه المترن بغيار السفر ، صاح أحدهم : أنت الدكتور محمود ! ؟ ، اجاب دهشا : نعم ! ، قال الموظف : الدكتور فردوس سافرت !! ، شعر بالقدم المهولة تسحق عظام كتفه : سافرتين ! ، قال الموظف : تعال . تفضل . ثم اصطحبه الى الاستراحة ، رأى حديقة كثيفة الخضراء بزهر متعدد ، متشابه وغير متشابه ، قال الرجل : الفضل يرجع للدكتور فردوس ، كانت تصحو مبكرا .. ترويها .. تزيل المتطلف ، وتقص العشب ، وتهذب الاغصان النافرة ، دائفة الحياة ولا تأكل كثيرا . الا ترى المقادع في قاعة الاستقبال ! ؟ ، منفعتها بنفسها من مشقوق الكافور ، خسارة الدكتور فردوس ، الناس هنا يحبونها.

— سافرت فين ؟

— لا ندرى ، لكنها راسلتك زملاء لها بالخارج ، الجميع تنكروا لها ، كنت بالخارج فيما اظن ! ؟  
مطمئنا بشعور مذل بالذنب قال : نعم .

— خطبت لطبيب ولم يحدث نصيب ، بصراحة خسارة فيه ، فلم لضابط شرطة ، منتشرش ومغورو ويكرهنا .

القدم المهولة تسحق عظام كتفه ، « أين القاك يا فردوس ! ؟ » ، وجد مشطا عرف أنه لها ، بقايا شعرها ورائحتها التي لا تخطتها أنه ، بقايا شاي وسكر .. عود نقاب .. قصاصات ورق ، مساء بارد في الثلاجة ، وبقايا مربى وجبن قريش .

قالت المرضة المناوبة التي احضرت الشاي ان العاملة رفضت ترتيب الاستراحة حتى تعود الدكتورة ، ان تكسها بهذا مال غير حسن ويعنى أنها لن تعود ، في الأيام الأخيرة كفت عن كتابة الرسائل وانخفضت حيويتها المعتادة ، كانت قلقة وتبكي لاته الاسباب ، اي خطأ يحدث في المستشفى تشعر انه اهانة وجهه اليها . مد الدكتور محمود يده خلفه يبحث عما يضايقه ، وجد علبة دواء حطمها بالقمود عليها فاجأته وردة حمراء يابسة بداخلها ، هب منتصباً ورغم في المجر .

قبل ان يفادر المستشفى قالت المرضة : أنت الدكتور محمود ! ؟ ، أخفى وجهه بيديه : ارجوك ! ، قالت حدثنا عنك كثيرا .. ثم وهو يترك الاستراحة قالت : اود ان اخبرك : أنها تعمل بالجامعة ، وهو ، يعبر البوابة سلله الحارس : أنت الدكتور محمود ، مرق من الباب الموارب وفر ، لم يسمعه يتمتم اربع سنين يا مفترى !

\* \* \*

( تزوجت .. حبت .. ولدت .. أموت ملوعا .. وهذا الوجه الذي عشقته لا يفارقني .. الانف الدقيقة .. الوجه الحال .. لحظة خجلها .. غشاء بكارتها المنضوض .. استداره بطنها .. آه اي جلف هذا الذي فعل .. في الحمل يحدث التغير الوظيفي .. الاشداء تحرر .. الرحم يتکور .. الجنين يتخلق .. مضفة .. علقة .. عظاما .. وكسونا .. العظام ... ) .

صرخ بصوت ملئ، عصبياً وملئاعاً : نرسوس ! ، نجاً وجدها خلف المجر ، شافته فانتصب واقفة ، وقع مقعدها المدور على الأرض ، هقت رفما عنها :

— أهو أنت ! .  
— بجاني وابحث عنك في الصعيد !

ثم قال محملقاً : قد تغيرت كثيراً يا نرسوس !  
احجمت لستعيد توازنها ، وساد صمت معباً بالتوتر ، كسره التول  
باتها تحاول حصر الكائنات الدينية في النهر ، الكيمياه تلوث رائحة المعمل ،  
مieran التجارب ترقد تحت مكعبات الزجاج تمتد أصابعها الدقيقة في خفة  
بالقطن المبلل « بالایتیر » ، ترخي روؤسها من الخدر في اسى ، وثمة جرو  
مستسلم يتأمل المكان بعينين داجنتين ، قال لنفسه : ما الفرق بيني وبينه  
اذا كنت أتأمل المكان على هذا النحو ، راعه التشابه ، قالت أن عريضة  
الكلاب الضالة جبلته هذا الصباح ، ثم وهي تدقق في عدسه المجر : انظر  
.. ملايين الكائنات ، ثم استطردت تقول أن جذتها رغبت ان تستحم في  
النهر ، قبل أن تموت قالت لها : الم تدر لقد تلوث ونميت الديدان  
حتى صارت الواحدة منها في حجم التمساح ، لم تعبا ، وومن في عينيها  
المجوزين بريق مخيف وهي تمد يدها باللوف والصابون .

كانت ساعة المعلم تدق برتابة مغيبة ، تذكر القدم الهمارية التي  
داسته بين عيadan القصب ، سحقت عظام كتفه وفرت ، قبض ماء النهر  
في القنبلة بكل اصابعه ، تحولت الى اناعي تقبض وتضغط ، تهشم  
مانفرست ثشرات الزجاج في لحم راحته ، دلف من الباب وانطلق

بعد مجازاً للردهة ، انقضت معدته فالتوى إلى الإمام وراح يتنفس ، ولما عاد كانت الدكتورة فردوس متشرحة بالبيض ، وترکع على سجادة حمراء مرسوم عليها الحرم المكي .

حالا استرد قواه النفسية قال : نسافر سويا يا مرسى !

\* \* \*

( يقف لها على باب المدرسة .. تحتمي منه بين صديقاتها ..  
يسير خلفهن .. يعبرون المزلقان الى شارع البحر .. يفترقن عند  
كويرى طلخا .. فجأة تشووفه بجانبها .. ترتعد .. يتبدلان الحديث في منتصف  
الكوربى .. يبتسمان عندما ينتهيوا من عبوره .. في الطريق الطويل الى ميت  
عنتر يتضاحكان .. يندسان بين عيدان القصب .. تهمس : حد  
يشوفنا .. ولا يهمك .. تطوح حقيقتها .. يستلقيان .. فجأة داسته  
قدم هاربة في الفيطن وفرت .. فزعته وساحت عظام كفه .. ما اذله  
ان المارب لم يلتقط اليهما ) .

صرخ بصوت ملئ ث عصبياً وملتاعاً : فردوس !

كانت خلف المجهر تقول بهدوء : نعم ، منصبة بوجه كاب ، وعينين  
مرهقين ، ورموش ذابلة ، قال متوكما : أن العالم تحت المجهر يبدو رحبا  
جدا ، تالت ربما .. ثم استطردت : هذه « سر كاريا البليهارسيا » ..  
تماسيع النيل الجديدة ، قلت لابى لا تخض في الترعة .. طيبا كان ..  
أخذنى الى الغيط لارى القطن ينمو أمام عينى ، يزرعه في برمهاط ولا يجنبه  
الا في توت ، يراقب النوار حتى ينضج ، أجمل الاشياء تلك التي تنمو  
بسطاء .

\* \* \*

( بكره السفر .. سارا بجوار النهر .. حلمـا بقدوم الفيضان ..  
ذيل الدب القطبي على وجه الماء ، التمر مدفوس في الظلـام  
الداهم بالهسيـس المبـهم في جوفـه يختـق خلف السـحـاب .. يـعود  
يبـين .. هـمـست : متـى نـلتـقـى .. هـمـسـا سـأـبـعـثـ لكـ مـكـتـوبـا .. انـقطـعتـ  
آخـبارـه لمـ تـرـه بـعـدـ ذـلـك .. حـتـىـ هـذـاـ الصـبـاح ) .

بصوت حاد وباتر قالت : هل يصح أن أترك كل الذين معه وأتبعدك ؟!

## سافرت من أجلك .

**هل يصح أن أحجر معملي واتبعك؟**

## ..... هل يصح :

كانت تتحدث بتوتر وتشيع بيدها حتى ظن أنها لسن تكتَّ ، دقت  
ساعة الحائط فنهضت ، خلعت معطفها وعلقته على المشجب ، كانت مفرطة  
النحافة في ثوب قديم ، ومنديل رأس منحصر عن شعر مهمل ، وأنف حاد  
لا يخلو من مهابة ، انصرفت في عجلة ، في الردهة التفتت له وبعصبية :  
انت فاكرني ايه ! ؟

فِي الشَّارِعِ حَوْلَ الْحَاقِ بِهَا .. لَمْ تُلْتَفِتْ .. وَلَمْ تَقْلِ شَبِيْنَا .. اَنْتَابَهَا اَحْسَاسٌ غَامِضٌ بِالْخَوْفِ ، اَنْدَسَتْ فِي جَوْفِ الْحَافِلَةِ كُورْقَةً مَكُورَةً ، فِي زَحَامِ النَّاسِ بِالْحَافِلَةِ تَأْكِدُ لَهَا اَنَّهَا لَيْسَتْ وَحْيَدَةً.

## السفر

انصرف عامر

ساعات وانت جنبي ..  
اشرق وأغرب  
ساعات البحور البعيدة تقرب  
وأجيك أسرى ..

\* \* \*  
انا من زمان الطفولة

باجيلك كبير ..  
عجوز بس شايف  
وقلبي بشفاف  
اقولك لو انت  
تقولي لو انت  
أتوه جوه لبسى  
اخاف من سكاتك وهمى  
وابلبط بهمى في نيلك واطير  
تطير دنيا واسعة  
يطير قلب واقت بشمعة  
ويطفى سنين عمر والده .. ف موج البحور  
الون سماكى وسمايا  
وأخى ف عنيكى بكايا  
وتبقى الحبيبة ..  
وتبقى البلاد البعيدة القريب ..  
وتبقى الوطن

\* \* \*  
يا أول وأخر ساعات الخطر  
ملامحك بتشبه ملامحى  
وحزنك بيتشبه لجرحى  
وياعرف مكانك ..  
وقلبك بيعرف مكانى ..  
ماهوش حزن تانى  
لكه انتصار ع السفر ..

\* \* \*  
يا أول وأخر ساعات الخطر  
انا من زمان الطفولة  
باسابق طيور المطر  
باخى ف عنيكى سمايا واطير  
باطير وانت دائمًا ..  
بتبقى الحبيبة ..  
وتبقى البلاد البعيدة القريبة ..  
وتبقى الوطن

## تأويل مشكل القرآن

تأليف : ابن قتيبة

تحقيق : السيد احمد صقر

عرض وتحليل : د. حامد طاهر

مع بداية القرن الثالث الهجري ، استقبل المسلمين حياة تكاد تختلف كثيراً عما الغواه في القرنين السابقين . ومع ذلك ، فإن هذه النتيجة لم تنشأ من فراغ ، فقد كانت مقدماتها تكمن في القرن الثاني الذي شهد بصفة خاصة قيام الدولة العباسية سنة ١٣٢ هـ .

اصبحت بغداد ، عاصمة العباسيين ، مدينة كبرى ، تموج بشتى الانجاس ، ممثلاً لحضارات مختلفة ، واتجاهات ثقافية متعددة ، ثم .. نزعات دينية والحادية متصادرة . وقد خلق هذا كله جواً مشحوناً بالتحدي ، ولقي على علماء الإسلام ، في تلك الفترة ، مهمة صعبة : كان عليهم أن يواجهوا العصر بحركته السريعة المتلاحقة ، وأن يتسلحوا للخصوم بما يقنعوا به ، أو على الأقل ، بما يحد من تأثيرهم في الجماهير .

ويلاحظ أن الإسلام نفسه تعرض ، خلال القرن الثالث ، لمرحلة اختبار قاسية ، فقد تفلقت الثقافة اليونانية إلى المسلمين عن طريق الترجمات والشروح والتلخيصات العربية ، وفتنت بسحرها كثيراً منهم ، كما اتيح للحضارة الفارسية أن تكشف عن عقائدها المعتقة منذ آلاف السنين ، هذا إلى جانب حرية التعبير التي اتاحت لكل من اليهود والمسيحيين أن يدافعوا عن أديانهم التي هجرها اتباعها لكي يعتنقوا الدين الإسلامي .

نشهد في هذا القرن جدلاً يمتد – تقريباً – إلى كل القيم والمبادئ ، وإذا كان كثير من الخلفاء العباسيين قد اتاحوا للشعوب والطوائف الأخرى حرية واسعة في الاعتقاد والتعبير ، فقد تعرض الإسلام نفسه لنتائج هذه الحرية . ومن المبدأ الذي يرى أنه بزعزعة الأساس ينهار البناء كله ، أقبل خصوم الإسلام يتبعون آيات القرآن الكريم ، وبيحثون فيها عن مواطن ضعف ، أو نقاط هجوم .

يقول ابن قتيبة : وقد اعترض كتاب الله بالطعن ملحوظون ، ولفوا فيه وهجروا ، واتبعوا ( ما تشابه منه ابتجاء الفتنة ، وابتجاء تأويله ) (١) بفهمهم كليلة ، وبصار عليلة ، ونظر مدخلول (٢)، فحرقوا الكلم عن مواضعه ، وعدلوه عن سبله ، ثم قضوا عليه بالتناقض ، والاستحاله في اللحن ، وفساد النظم والاختلاف . وادلوا في ذلك بطل ر بما امالت الصعيف الغمر ، واعترضت بالشبه في القلوب ، وقدح بالشكوك في الصدور (٣) .

وهكذا بعد فترة طويلة من الستر ، استعلن الهجوم على القرآن الكريم ، المصير الأول للدين الجديد ، ووجد علماء الإسلام أنفسهم في موقف دقيق ، فماذا فعلوا ؟

لم يصادروا أقوال الخصوم ، وكان بامكانهم ان يستخرجوا القرار في ذلك من السلطة الحاكمة باحرق الكتب المعادية ، او حتى بحكم الاراء في الصدور !

ولم يخدعوا الجماهير بالخطب الانسانية التي تتناول اشخاص الخصوم بالقذح والتشهير ، غافلة او قاصرة عن الرد على آرائهم التي تنفع شبهاتها الى العقول دون منازع !

وانما فعلوا ما كان ينتظر عن امثالهم ، وهو التصدى لمسؤوليتهم العلمية والتربوية بكل شجاعة ، متبعين في ذلك خطى المنهج الإسلامي الذي يمكن ابراز بعض عناصره فيما يلى :

- (١) سماع وجهة النظر ، محاولة لفهمها في هدوء .
- ( ب ) تبسيط المسالة موضوع الخلاف الى افكار رئيسية ، ثم تحليل هذه الافكار الى عناصرها الاولية .

(ج) الرد عليها بموضوعية خالصة ، وعرضها بلغة واضحة ومحددة .

ومن الطبيعي ان يكون وراء ذلك كله : احتشاد هائل وثقافة واسعة ، وحسن استخدام لادوات البحث والمناظرة ، ولنستمع الى ابن قتيبة وهو يبسط بعض ما ذكرناه ، حين يقول : « ناحببت ان اوضح عن كتاب الله ، وارمى من ورائي بالحجج النيرة ، والبراهين البينة ، وأكشف للناس ما يلبسو ، فالفت هذا الكتاب ، جاما لتأويل مشكل القرآن ، مستنبطا ذلك من التفسير بزيادة في الشرح والإيضاح ، وحملما ما أعلم فيه مقالا لاما مطلع على لغات العرب ، لاري المعاند موضع المجاز ، وطريق الامكان ، من غير ان أحكم فيه برأي ، او أقضى عليه بتأويل . ولم يجز لي أن انص بالاسناد الى من له اصل التفسير ، اذ كنت لم اقتصر على وحي القوم حتى كشفته ، وعلى ايمائهم حتى اوضحته ، وزدت في الالفاظ ونقشت ، وقدمت وآخرت ، وضررت بذلك الامثال والاشكال حتى يستوى في فهمه السامعون (٤) .

وهكذا يتضح الدافع الجليل من تأليف ابن قتيبة لكتابه **« تأويل مشكل القرآن »** وهو الكتاب الذي تصدى لتحقيقه ، والتعليق عليه ، واجراجه في ثوب علمي لائق واحد من كبار المحققين في العصر "حاضر" هو : السيد احمد صقر (٥) .

بلغت مقدمة التحقيق حوالي ٨٧ صفحة . ولا يمكن لقارئ الكتاب ان يمر عليها دون ان يدهش للجهد الجبار الذي بذل فيها ، فضلا عن انه يكتسب عدة حقائق جديدة تماما حول حياة ابن قتيبة ، ويستثبت من فساد عدد آخر من الاخطاء المشهورة عنه قدیما وحديثا .

ولد ابن قتيبة سنة ٢١٣ هـ ، وكانت نشأته العلمية ببغداد ، حيث تلقى العلوم العربية والاسلامية على عدد من الاعلام ، نذكر من بينهم : ابن سلام الجمحي ، واسحاق بن راهوية ، وعبدالخزاعي ، والقاضي يحيى بن اكثم ، والجاحظ .

ولم يتول من المناصب العامة سوى منصب القضاء بالدينور ، ومن هنا اطلق عليه ابن قتيبة الدينوري . أما عن الذى ولاه هذا المنصب ، فيرجع الاستاذ الحقق انه ابن خاتان ، وزير الموكيل ثم المعتمد . وقد كانت بينه وبين ابن قتيبة مودة دفعت الاخير الى أن يؤلف له كتابه الشهير « ابن الكاتب » .

وهنا يقدم السيد صقر نموذجا للتحقيق والتثبت عندما لا يوافق كلام ابن السيد والبطليوسى اللذين ذهبوا الى ان ابن قتيبة الف « ابن الكاتب » للوزير ابن خاتان اثناء خلافته للموكيل . ويثبت الحق عن طريق النقد الداخلى لبعض روایات الكتاب المذكور ، ومستعينا بحسه التاريخى ، انه الفه للوزير اثناء خلافته للممعتمد . وتلك نقطة هامة تعين على تحديد زمان تأليف هذا الكتاب الشهير .

اما فيما يتعلق بمؤلفات ابن قتيبة ، فقد قدم السيد صقر ببليوجرافيا نقديّة مفصلة عن المطبوع والمخطوط ، والمحفوظ وأصنافا كلا منها ، ومشيرا الى مكانه . وقد توصل الى عدة نتائج غالية في الاممية ، فمثلاً كشف عن خطأ شاع على انه حقيقة بين المترجمين لابن قتيبة ، ويتعلق بذكر كتب له ، مع أنها ليست ، في الواقع ، الا اجزاء او نصوصا من كتب اخرى . ومن امثلة ذلك ما ذكره حاجى خليفة عن كتاب ( تقويم اللسان ) ، والقاضي عياض من كتاب ( الابنية ) .. وليس الكتابان سوى جزئين من كتاب « ابن الكاتب » نفسه .

كذلك اوضح الحقق ، عن طريق النقد الداخلى للنصوص ، فساد النسبة المشهورة لكتاب « الامامة والسياسة » الى ابن قتيبة .

وبصفة عامة ، فان هذه البليوجرافيا تصنع الاساس الضروري لابد دراسة تدور منذ الان حول ابن قتيبة .

ثم قدم الاستاذ الحقق قائمة اخرى تتضمن سبعة عشر تلميذا لأبن قتيبة ، وهم الذين سمعوا عليه كتبه ، وقاموا بمهمة نشرها . وهنا لابد من التوقف امام حقيقة هامة في اخلاق هذا العالم الكبير ، وتمثل في سماحته باقراء كتبه لمن طلبها ، وعدم حبسها عنه . ولكن يتضح الاثير الكريم لهذا الخلق لابد من مقارنته بموقف المبرد ( قرین ابن قتيبة ، والمتوفى سنة ٢٨٥ هـ ) « الذى كان يساوم طلابه ويمتنع عن تحديث جماعتهم ، اذا كان فيهم فرد واحد لم يدفع اجره مقدمًا : كلا الرجلين عالم ، ولكن احدهما يقترب بعلمه من قلوبنا ، بينما يظل الآخر بعيدا عنها !

اما لباب المقدمة ، فنتمثل في ذلك المبحث القيم ، الذى اورد فيه السيد صقر آراء العلماء في ابن قتيبة . بعضها ينسبه الى الكتب والفقهاء ، وبعضها الاخر يؤكد نزاهته وتوثيقه : هاجمه الازهرى وابن البيع ، والدارقطنى ، والبيهقى ، والجوينى ، وأبن تغري بردى ، ودافع عنه ووثقه الخطيب البغدادى وابن حزم ، والحافظ الذهبى ، وابن الجوزى ، وابن كثير ، وابن قتيبة .

وهنا يبرز موقفاً صعباً ، يتطلب من الباحث الكثير من القراءة ، والموازنة والاستنباط ، اذ كيف يخرج برأى اقرب الى الصواب من بين تلك الآراء المتضاربة وخاصة ان اصحابها يدعون من علماء الطبقة الاولى في الاسلام .

كما نود من محققتنا الكبير أن يرتب آراء هؤلاء العلماء في ابن قتيبة على اساس تاريخي ، او موضوعى ، والواقع انه عاد فناتش كل رأى ، هوجم فيه ابن قتيبة بالتمثيل ، مستخدماً منهاجاً موضوعياً يعتمد على التمحص والموازنة ، ومستعيناً في الرد بنصوص ابن قتيبة نفسها .

وتجدر الاشارة الى ما تخلى هذا المبحث من عبارات حادة اختص بها السيد صقر ( وهي تذكرنا بأسلوب ابن حزم في مناقشته الخصوم ) ولسنا ندري تماماً الى اى حد يمكننا الاعتراض على مثل هذه العبارات في المناقشات العلمية ، لأنها لا تصدر في الغالب الا من علماء يثرون تماماً بصلابة الارض التي يقفون عليها .

ومهما يكن من أمر ، فان مبحث الحق يمهد طریقاً ورعاً للفایة في دراسة ابن قتيبة ، تلك الشخصية المؤثرة في تاريخ الفكر الاسلامي ، وفي الدراسات العربية بصفة خاصة .

اعتمد الاستاذ المحقق في نشر كتاب « تاویل مشکل القرآن » على ثلاثة نسخ : اثنتين بدار الكتب المصرية ، وواحدة بمكتبة مراد ملا بتركيا . وقد اتبع في تحقيق الكتاب طريقة لم يفعلها في غيره من الكتب التي قام بتحقيقها ، وهي تخصيص مهرس في آخر الكتاب للفروق بين النسخ . وهو يذكر ان الذي اضطره الى ذلك ائمـا هو كثرة المحذوف من احدى النسخ ، واستحالة الاشارة الى اوله وآخره دون التطويل الممل ، فضلاً عن أنه رأى ان هذا العمل قد يريح « جمهرة القراء » .

ثم يحدثنا عن منهجه في شرح الكتاب والتعليق عليه قائلاً : « ولقد حرصت في شرحى لهذا الكتاب على تخریج ابیاته ، وربط موضوعاته بامالكتها من کتب الادب والتفسیر ، ونقلت من الآراء ما دعت اليه ضرورة البحث ، وأوّمات الى ما لم اقل ، وكان قصدى في ذلك اما تعضيد رأى ، او توهين قول ، او تفضيل محمل ، او توضیح مبهم ، او الاشارة الى مصدر فکرة ، او اتفاق خاطر ، ليكون الدارس للكتاب على بيته مما ذكره ابن قتيبة من مشکل القرآن ، محیطاً بفقه المسائل التي عرض لها ، جاماً لاطراف الآراء ووجوه المذاهب فيها (١) .

ولا يسعنا الا ان نشكر للمحقق الكبير جهده الرائع في وضع ثمانية فهارس تعتبر مفاتيح جيدة لاستخدام كتاب ابن قتيبة الضخم علمياً منظماً ، وهي على الوجه التالي :

فهرس الآيات القرآنية — فهرس الأحاديث النبوية — فهرس الأمثال  
— فهرس الأعلام — فهرس الأماكن والبلدان — فهرس الأيام — فهرس  
القوافي — فهرس انسaf الآيات .

وقد بلغت المراجع التي عاد إليها الاستاذ السيد صقر ١٥٧ مرجعا ،  
بعضها مخطوطات . وليس هذا بالأمر الجديد على محقق كبير ، وقف حياته  
على أحياء التراث العربي والاسلامي ، وبعث كنوزه المخبوءة .

فإذا ما انتقلنا بعد ذلك إلى كتاب « تأويل مشكل القرآن » وجدى ابن  
قتنية يبدأ من موقع أسلامي خالص ، فيعترف بقدر القرآن الكريم ، وعنانية  
الله تعالى به ، اذ انزله ناسخا لما قبله من الكتب الدينية ، وأودع أتعاجزه  
في نظمه وتاليفه ، وجعله متلوا لا يمل على طول التلاوة ، ويسموعا لاتجه  
الاذان ، وغضلا لا يخلق على كثرة الرد ، وعجبيا لا تنقضى عجائبها ، ومنها لا  
تنقطع موائده (٨) .

وتمتاز العبارة القرآنية بقدرتها على حمل الكثير من المعانى في العدد  
القليل من الكلمات ، وذلك هو ما عنده الرسول ، صلى الله عليه وسلم ،  
بقوله : « اوتيت جوامع الكلم » أي الكلمات القليلة العدد الجامحة مصنوف الحكمه ،  
ويمثل ابن قتنية لذلك قائلا : « فان شئت أن تعرف ذلك فتدبر قوله سبحانه  
(خذ العفو وأمر بالعرف واعرض عن الجاهلين) (٩) كيف جمع له بهذا كل خلق  
عظيم : لأن في اخذ العفو صلة القاطعين ، والصفح عن الظالمين ، واعطاء  
المتعين ، وفي الامر بالعرف تقوى الله وصلة الارحام ، وصون اللسان عن  
الكذب ، وغضن الطرف عن الحرمات .. وفي الاعراض عن الجاهلين الصبر  
والحلم وتنزيه النفس عن مماراة السفهه ، ومنازعة اللجوء » (١٠) .

هذا مثال واحد من حوالي عشرة أمثلة اوردها ابن قتنية في منتخب  
كتابه ، ليقف منها القارئ على أهمية التأمل في « العبارة القرآنية » ومحاولة  
تدبرها بعنانية « فانما يعرف فضل القرآن من كثر نظره ، واتسع علمه ،  
ونهم مذاهب العرب وافتنانها في الاسباب ، وما خص الله لفتها دون جميع  
اللغات .

ومما ذهب إليه ابن قتنية في تفضيل لغة العرب على سائر اللغات (١١)  
ما تمتاز به من أن حروفها تبلغ ثمانية وعشرين حرفا على حين تقصر الفاظ  
جميع الأمم عن هذا العدد .

وكذلك « الاعراب » الذي يذهب ابن قتنية إلى أن الله تعالى ، قد  
جعله وشيا ل الكلام العرب وحليه لنظامها (١٢) وفارقا — في بعض الاحوال —  
بين الكلامين المتكافئين ، المعينين المختلفين . فلو أن قارئا قرأ  
( فلا يحزنك قولهم ، انا نعلم ما يسرعون وما يلعنون ) وترك طريق الابتداء  
بانيا ، واعمل القول فيها بالنصب — على مذهب من ينصب أن بالقول كما  
ينصبها بالظن سلقلب المعنى عن وجهته وزواله عن طريقته ، وجعل النبي ،  
عليه السلام ، محزونا لقولهم : ان الله يعلم ما يسرعون وما يلعنون ! وهذا  
كفر من تعمده ، وضرب من اللحن لا تجوز الصلاة به ولا يجوز للمامومين أن  
يتجوزا فيه (١٤) .

ومما اختصتبه اللغة العربية أيضاً ان التغير في حركة الحرف الواحد قد يؤدي الى تغيير معنى الكلمة كله ، بل وقلبه احياناً الى الضد «فيقولون : رجل لعنة - بضم اللام وتسكين العين - اذا كان يلعنه الناس . فإذا كان هو الذي يلعن الناس قالوا : رجل لعنة ، فحركوا العين بالفتح ، وقد جاء في القرآن ( ويل لكل همزة لمرة ) (١٥) .

ومن الدقة في اوصاف اللغة العربية ما يكون احياناً عن وضع حرف مكان حرف آخر ليؤدي معنى جديداً . كقولهم للنار اذا طفت ( هامدة ) فان سكن لهبها وبقى من جمرها شيء قبل ( خامدة ) .

وقد يرتبط الشيء بعده معان ، وهنا تلجأ اللغة العربية الى اشتقاء اسماء من هذا الشيء بعدد المعانى المرتبطة به : « كاشتقاقهم من البطن للخيمص » « مبطن » ، وللعظيم البطن اذا كان خلقة « بطين » ، فإذا كان من كثرة الاكل قبل : « مبطان » ، وللمنهوم « بطن » ، وللعليل البطن « مبطون » (١٦) .

كذلك يرى ابن قتيبة ان العرب تميزوا بفن الشعر « الذى اقامه الله تعالى ; لها مقام الكتاب لغيرها ، وجعله لعلومها مستودعا ، ولادابها حائطا ، ولأنسابها مقيدا ، ولا خبارها ديوانا لا يرث على الدهر ، ولا يبيد على مر الزمان ، وحرسه بالوزن والقوافي وحسن النظم ، وجودة التعبير من درس والتغيير ، فمن اراد ان يحدث فيه شيئاً عسر ذلك عليه ولم يخف له كما يخف في الكلام المنثور » (١٧) .

واخيراً فان للعرب « المجازات في الكلام ، ومعناها : طرق القول وما خذله ، وفيها الاستعارة ، والتمثيل ، والقلب ، والتقديم والتأخير ، والحنف ، والتكرار ، والاختفاء والإظهار ، والتعريف والافتتاح والكتابة ، والإيساع ، ومخاطبة الواحد مخاطبة الجميع ، والجيمع خطاب الواحد ، والواحد والجميع خطاب الاثنين ، والقصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم ، وبلفظ العموم لمعنى الخصوص ، مع اشياء كثيرة سترتها في ابواب المجاز في التعبير » (١٨) .

ويعقب ابن قتيبة على ذلك بيان القرآن الكريم قد نزل بكل هذه الطرق في التعبير ، ولهذا فإنه يرى عدم امكانية ترجمته إلى لغة اخرى ، لما سوف ينعقد ، في اثناء الترجمة من المعانى الجانبيه والايامات التي ترتبط بطبيعة التعبير في اللغة العربية . يقول ابن قتيبة : « لذلك لا يقدر احد من الترجم على أن ينقله إلى شيء من الآلسنة ، كما نقل الانجيل عن المريانية إلى الحبشية والرومية وترجمت التوراة والزبور وسائر كتب الله تعالى بالعربية . لأن المجم لم تستوعب في المجاز اتساع العرب (١٩) ثم يقدم ابن قتيبة عدة أمثلة من آيات القرآن الكريم التي تحمل برصيفها الخاص معانى لا يمكن التعبير عنها في رصف عربي آخر ، فما بالك بلفة أجنبية ؟ (٢٠) »

وفي باب ( الحكاية عن الطاعنين ) يحاول ابن قتيبة استقراء اوجه النقد التي وجهت الى القرآن الكريم ، مصنفنا ايها في موضوعات رئيسية ، وعارضها اقوال الخصوم - دون ذكر اسمائهم - بكثير من الوضوح ، ثم مجيباً على كل قول منها بالتفصيل .

وقد اعتمد الطاعنون على مثل قوله تعالى ( ولو كان من عند غير الله لوجدوا فيه اختلافاً كثيراً ) (٢١) ثم طاروا فرحاً عندما وجدوا اختلاف الصحابة في بعض القراءات واللحن الظاهر في بعض الآيات ، وأخيراً ما بدا لهم من تناقض بعض الحقائق التي تحدث عنها القرآن .

يقول ابن قتيبة : « وقد ذكرت الحجة عليهم في جميع ما ذكروا ، وغيره مما تركوا ، وهو يشبه ما انكروا ، ليكون الكتاب جاماً للقصد الذي تصدت له » (٢٢) أي ان كتاب « تأويل مشكل القرآن » ليس قاصراً فقط على ما أثاره الطاعنون في القرآن ، وإنما يشتمل أيضاً على كل ما يحتمل شيئاً من التساؤل أو الفوضى . وبهذا يخرج كتاب ابن قتيبة عن أن يكون مرتبطاً بداعي جزئي عارض ، إلى مجال أوسع وارحب وأشد ارتباطاً بالدراسات الدينية .

شـ.

بالنسبة إلى مسألة القراءات ، اعتمد الطاعنون في القرآن الكريم على اختلاف قراءاته وتعدد وجوه بعض حروفه والظاهرة . وقالوا : وجدنا الصحابة ومن بعدهم يختلفون في الحرف .. والقراء يختلفون : فهذا يرفع ما ينصبه ذاك ، وذاك يخفض ما يرفعه هذا . وانتم تزعمون أن هذا كله كلام رب العالمين ، فماى شيء بعد هذا الاختلاف ، وأى باطل بعد الخطأ واللحن تبتغون (٢٣) .

ويرد ابن قتيبة : أما ما اعنلوه به في وجوه القراءات من الاختلاف ، فانا نحتاج عليهم فيه بقول النبي ، صلى الله عليه وسلم ، « نزل القرآن على سبعة احرف ، كلها شاف كاف ، فما قرءوا ما تيسر منه » .

وقد غلط في تأويل هذا الحديث قوم ، فقالوا : السبعة الاحرف : وعد ووعيد وحلال وحرام ومواعظ وأمثال واحتجاج .  
وقال آخرون : هي سبع لغات في الكلمة .

وقال قوم : حلال وحرام ، وامر ونهى ، وخبر ما كان قبل ، وخبر ما هو كائن بعد ، وأمثال .

وليس شيء من هذه المذاهب بتأويل ..

وانما تأويل قوله ، صلى الله عليه وسلم « نزل القرآن على سبعة احرف » : على سبعة اوجه من اللغات متقرفة في القرآن . بذلك على ذلك قول رسول الله ، صلى الله عليه وسلم : « فما قرءوا كيف شئتم » .

وقال عمر : سمعت هشام بن حكيم بن حزام يقرأ سورة الفرقان على غير ما أقرؤها ، وقد كان النبي ، صلى الله عليه وسلم ، أقرانهما ، فأثبتت به النبي ، صلى الله عليه وسلم ، ما خبرته ، فقال له : اقرأ - فقرأ تلك القراءة ، فقال هكذا أنزلت ، ثم قال لى : اقرا - فقرأت ، فقال : هكذا أنزلت . ثم قال : « ان هذا القرآن نزل على سبعة احرف ، فما قرءوا منه ما تيسر » (٢٤) .

ويعلق ابن قتيبة على هذا الحديث قائلاً : فمن قرأه ( أي القرآن ) قراءة عبد الله ( بن مسعود ) فقد قرأ بحرفه ، ومن قرأ قراءة أبي ( بن

كعب ) فقد قرأ بحرفه ، ومن قرأ قراءة زيد ( بن ثابت ) فقد قرأ بحرفه .  
ويوضح ابن قتيبة أن « الحرف » يقع على المثال المقطوع من حروف  
المعجم ، وعلى الكلمة الواحدة ، ويقع الحرف على الكلمة باسرها ، والخطبة  
كلها ، والقصيدة بكمالها ( ٢٥ )

ويحدثنا ابن قتيبة أنه قد تدبر وجوه الخلاف في القراءات ، موجودوها  
سبعة :

١ - اختلاف في اعراب الكلمة او في حركة بنائها بما لا يزيلها عن  
صورتها في الكتاب ، ولا يغير معناها مثل قوله تعالى ( هل نجازى الا  
الکئور ) ( ٢٦ ) وهل يجازى الا الكفور .

٢ - اختلاف في اعراب الكلمة وحركات بنائها بما يغير معناها ، ولا  
يزيلها عن صورتها في الكتاب مثل قوله تعالى ( ربنا باعد بين اسناننا ) ( ٢٧ )  
وربنا باعد بين اسناننا .

٣ - اختلاف في حروف الكلمة دون اعرابها ، بما يغير معناها  
ولا يزيل صورتها ، مثل قوله تعالى ( وانظر الى العظام كيف نشرها ) ( ٢٨ )  
وتنشرها .

٤ - اختلاف في الكلمة بما يغير صورتها في الكتاب ، ولا يغير معناها  
، مثل قوله تعالى ( كالصوف المقوش ) و ( كالعنن ) ( ٢٩ )

٥ - اختلاف في الكلمة بما يزيل صورتها ومعناها ، مثل قوله تعالى  
( وطلع منضود ) في موضع ( وطلع منضود ) ( ٣٠ )

٦ - اختلاف بالتقديم والتأخير ، مثل قوله تعالى ( وجاءت سكرة  
الموت بالحق ) ( ٣١ ) وفي موضع آخر ( وجاءت سكرة الحق بالموت ) .

٧ - اختلاف بالزيادة والنقصان مثل قوله ( وما عملت ايديهم ) ،  
( وما عملته ايديهم ) . ( ٣٢ )

وهو يرى أن كل هذه الحروف « كلام الله تعالى » ، نزل به الروح الامين ،  
على رسوله ، عليه السلام ، وذلك انه كان يعارضه في كل شهر من شهور  
رمضان بما اجتمع عنده من القرآن ، ف يحدث الله اليه من ذلك ما يشاء ،  
وينسخ ما يشاء ، ويبصر على عباده ما يشاء . فكان من تيسيره : ان امره  
بأن يقرى كل قوم بلفتهم ، وما جرى عليه عادتهم .

فالهذلي يقرأ ( عتى حين ) يريد ( حتى حين ) ( ٣٣ ) ، لانه هكذا يلفظ  
بها ويستعملها والاسدي يقرأ ( تسود وجود ) ( ٣٤ ) بكسر تاء الفعل المضارع ،  
والتعبيبي يهمز ، والقرشي لا يهمز الخ ..

ولو ان كل فريق من هؤلاء امر ان يزول عن لفته ، وما جرى عليه  
اعتباده طفلا وناشنا وكهلا لاشتد ذلك عليه ، وعظمت المحتنة فيه ، ولم  
يمكنه الا بعد رياضة للنفس طويلة ، وتزليل للسان ، وقطع للعادة . فاراد  
الله برحمته ولطفه ان يجعل على لسان رسوله ، صلى الله عليه وسلم ،  
ان يأخذوا باختلاف العلماء من صحابته في فرائضهم واحكامهم ، وصلاتهم  
وصيامهم وزكاتهم وحجهم وطلقاتهم وعتقهم ، وسائر امور دينهم » ( ٣٥ ) .

واما بالنسبة الى دعوى اللحن في القرآن الكريم ، فان ابن قتيبة يذكر اعتماد الطاعنين على حديث عائشة ، رضى الله عنها ، ومن ان بعض ما وقع من ذلك أنها يرجع الى غلط الكلب ، وعلى حديث عنمان بن عفان ، رضى الله عنه ، الذي يقول : ارى فيه لحنا ، وستقيمه العرب بالاستنثها .

لكن ابن قتيبة يسرع نبيوكد ان تلك الموضع المحتملة للحن من حيث الظاهر قد تكلم فيها النحويون ، واعتلوا لكل حرف منها ، واستشهدوا الشاعر . (٣٦) .

فمثلا احتاج الطاعنون بوجود اللحن في آية ( ان هذان لساحران ) (٣٧) ، حيث القاعدة النحوية تقرر أن تكون : ان هذين لساحران « لكن ابن قتيبة يبين ان الزام المثنى الالف في جميع حالاته الاعرابية — انما هو لغة بلحرث بن كعب ، منهم يقولون : مررت برجلان ، وقبضت منه درهيان ، وجلسـت بين يداه .. الخ .

كذلك ، فان القراء قد اختلفوا في قراءة هذا « الحرف » ، فقرأ ابو عمرو بن العلاء وعيسي بن عمر ( ان هذين لساحران ) وذهبـا الى انه غلط من الكاتب ، كما قالت عائشة (٣٨) .

ويخلص ابن قتيبة من ذلك الى ان ما يظن انه لحن في القرآن قد يمكن تفسيره نحويا باعتباره لغة قبيلة من قبائل العرب ، او انه خطأ من كاتب المصحف ، وعلى آية حال ، فان رسول الله ، صلى الله وسلم ، بربىء من اخطاء اللحن ، سواء كانت في النطق او الكتابة . يقول ابن قتيبة « وليس تخلو هذه الحروف من ان تكون على مذهب من مذاهب اهل الاعراب فيها ، او ان تكون غلطا من الكاتب ، كما ذكرت عائشة ، رضى الله عنها . فان كانت على مذاهب النحوين فليس هاهنا لحن بحمد الله . وان كانت خطأ في الكتاب فليس على رسوله ، صلى الله عليه وسلم ، جنائية الكاتب في الخط . ولو كان هذا عيبا يرجع الى القرآن ، لرجـع عليه كل خطأ وقع في كتابة المصحف من طريق التهجـي » (٣٩) .

فإذا جئنا الى دعوى التناقض ، وجدنا ابن قتيبة يذكر مطاعنـ الخصوم ثم يرد عليها بالتفصـيل . يقول : وأما ما نحلوا من التناقض في مثل قوله تعالى ( نبومـذ لا يـسـأل عن ذنبـه انس ولا جـان ) . (٤٠) وهو يقول في موضع آخر ( فورـيك لـنسـلـهم اـجـمعـين ، عـماـ كانواـ يـعـملـون ) (٤١) .

فالجواب في ذلك : ان يوم القيمة يكون كما قال الله تعالى ( مقداره خمسين الف سنة ) (٤٢) ففي مثل هذا اليوم يسئلـون ، وفيه لا يـسـالـون ، لأنـهم حين يـعـرضـون يـوقـفـون عـلـىـ الذـنـوبـ وـيـحـاسـبـونـ ، فـإـذـاـ اـنـتـهـتـ المسـأـلـةـ وـوـجـبـتـ الحـجـةـ ( اـنـشـقـتـ السـمـاءـ فـكـانـتـ وـرـدـةـ كالـدـهـانـ ) (٤٣) وـانـقـطـعـ الكلـمـ وـذـهـبـ الخـصـامـ وـاسـوـدـتـ وـجوـهـ قـومـ ، وـابـيـضـتـ وـجوـهـ آخـرـينـ ، وـعـرـفـ الفـريـقـانـ بـسـيـماـهـ ، وـتـطـاـيـرـتـ الصـفـحـ منـ الـاـيـدـىـ ، فـأـخـذـ ذاتـ الـيمـينـ الىـ الجـنـةـ ، وـأـخـذـ ذاتـ الشـمـالـ الىـ النـارـ ) (٤٤) .

وعلى هذا المنوال من عرض الدعوى بأمانة والرد عليها من القرآن الكريم نفسه ، وبالاعتماد على بعض الحجـجـ العـقـلـيةـ — يستمر ابن قتيبة في تتبع اقوالـ الطـاعـنـينـ فيـ القـرـآنـ الـكـرـيمـ ، متـعـرـضاـ لـثـلـاثـ مـسـائـلـ كـبـرىـ هـىـ :

مسألة المتشابه (٤٥) .

مسألة المجاز (٤٦) .

مسألة الحروف المقطعة في أوائل السور (٤٧) .

وقد قاده هذا بالطبع إلى أن يتعرض لمباحث لغوية وبلاعية تبين امكانية اللغة العربية في التعبير عن المعنى الواحد بصور متعددة ، واتساعها في استخدام الانفاظ والعبارات التي تشتمل على أكثر من معنى . ولا شك في أن هذه المباحث اللغوية والبلاغية مما يعين كثيرا على فهم القرآن الكريم، فضلا عن أنها إدراة أساسية ينبغي أن يجدها من يتصدى لتفسيره .

وإذا كان من كلمة أذيرة عن كتاب « تأويل مشكل القرآن » فلابد من الإشارة إلى أنه يعتبر مصدراً أساسياً من مصادر الدراسات القرآنية ، بالإضافة إلى كونه مصدراً هاماً في مجال الدراسات اللغوية ، والبلاغية . كذلك فإنه يعد وثيقة ممتازة في مجال الدفاع العلمي عن الإسلام ، والزود عن كتابه الكريم . ثم أنه يقدم لنا أسلوباً في البحث الإسلامي الخالص يمتاز بالجدية والموضوعية ، والتمكن من المادة العلمية فضلاً عن تحديد القصد ، ووضوح الهدف .

## المواضيع :

\* اعتمدنا في عرض الكتاب على الطبعة الثانية الصادرة عن دار التراث بالقاهرة ، سنة ١٣٩٣ - ١٩٧٣ .

(١) سورة آل عمران ، آية ٧

(٢) تكشف عبارة ابن قتيبة هنا بوضوح عن ضعف الخصوم في وسائل بحثهم ، وفي نفس الوقت : خبث غرضهم من هذا البحث .

(٣) تأويل مشكل القرآن ص ٢٢ .

(٤) السابق ص ٢٣ .

(٥) أعطى السيد أحمد صقر كل جهوده تقريباً لمجال نشر التراث ، وقدم للمكتبة العربية والإسلامية ما يزيد عن ثلاثة كتب من أمهات المصادر ، نذكر من بينها : اعجاز القرآن للبلقايني ، والموازنة بين الطائبين للامدي ، والموافق والشواهد لابن حيان التوحيدي ، واللاماع للقاضي عياض ، وتأويل مختلف الحديث لابن قتيبة . ويلاحظ أن السيد صقر قد اتجه في الفترة الأخيرة لكتب الحديث النبوي الشريف ، وتميز تحقيقاته بالاصالة والجدية والأمانة وتزويد القارئ بعمقى قدر ممكناً من المعلومات التي تكشف غواصات النص القديم ، وتيسير سبل استخدامه .

(٦) انظر صفحات ٤٩ ، ٥٠ ، ٦١ من مقدمة المحقق .

(٧) مقدمة المحقق ص ٨٦ .

(٨) سورة الأعراف ، آية ١٩٩ .

(٩) تأويل مشكل القرآن ، ص ٤ ، ٥ .

(١٠) السابق ، ص ١٢ .

(١١) هذا الرأى موضع مناقشة . فمثلاً ينفي ابن حزم أن يكون اللغة العربية في حد ذاتها أى افضلية على غيرها من اللغات ، انظر الأحكام ٣٩/٤٠ .

(١٢) فكرة ترتيب الاعراب للكلام فكرة هامة جداً . وليت علماء النحو

يلقتون اليها ويطورونها .

- (١٢) سورة يس ، آية ٧٦ .
- (١٤) تأويل مشكل القرآن ، ص ١٤ .
- (١٥) السابق ، ص ١٥ .
- (١٦) السابق ، ص ١٦ .
- (١٧) السابق ، نفس الصفحة .
- (١٨) السابق ، ص ١٨ .
- (١٩) السابق ، ص ٢٠ ، ٢١ .
- (٢٠) السابق ، ص ٢١ .
- (٢١) من الجدير بالذكر ان الاستاذ السيد صقر قد رجع رأى ابن قتيبة ، بل اعتقاد صوابه ، فيما يتعلق بعدم ترجمة القرآن الى اللغات الاجنبية . انظر مقدمة المحقق ، ص ٨٠ .
- (٢٢) سورة النساء ، آية ٨٢ .
- (٢٣) تأويل مشكل القرآن ، ص ٣٢ .
- (٢٤) السابق ، ص ٢٤ ، ٢٥ .
- (٢٥) السابق ، ص ٣٤ ، ٣٥ .
- (٢٦) سورة سبأ ، آية ١٩ .
- (٢٧) سورة سبأ ، آية ١٩ .
- (٢٨) سورة البقرة ، آية ٢٥٩ .
- (٢٩) سورة القارعة آية ٥ .
- (٣٠) سورة الواقعة ، آية ٢٩ — وفي القراءات الشاذة لابن خالوية : « وطلع » بالعين ، فرأها على بن أبي طالب على المنبر ، فقتل له : « ملا تغيره في المصحف ؟ قال : « ما ينبغي للقرآن ان يهاج » اي لا يغير .
- (٣١) سورة ق ، آية ١٩ .
- (٣٢) سورة يس ، آية ٣٥ .
- (٣٣) سورة المؤمنون ، آية ٥٤ .
- (٣٤) سورة آل عمران ، آية ١٠٦ .
- (٣٥) تأويل مشكل القرآن ، ص ٤٠ ، ٣٩ .
- (٣٦) السابق ، ص ٥٠ .
- (٣٧) سورة طه آية ٦٣ .
- (٣٨) تأويل مشكل القرآن ، ص ٥٠ ، ٥١ .
- (٣٩) السابق ، ص ٥٦ ، ٥٧ .
- (٤٠) سورة الرحمن ، آية ٩٢ .
- (٤١) سورة الحجر ، آية ٩٢ .
- (٤٢) سورة المراج ، آية ٤ .
- (٤٣) سورة الرحمن ، آية ٣٧ .
- (٤٤) تأويل مشكل القرآن ، ص ٦٥ .
- (٤٥) السابق ، ص ٨٦ وما بعدها .
- (٤٦) السابق ، ص ١٠١ وما بعدها .
- (٤٧) السابق ، ص ٢٩٩ وما بعدها .

## الالتزام والقيم الجمالية في أغاني الشيخ امام

د. جهاد سامي داود

قارئ قرآن عادى لم يكن أحد يسمع به ، لولا هزيمة يونيو الذى أحدثت مناخاً ديمقراطياً أتاحه تخلخل التوازن بين القوى التى تشكل محور النظام فى مصر . ظهر فجأة وبقوه لم يتوقعها أحد ، وبدأت أغانيه تنتشر بسرعة فائقة ولم يستطع أحد أن يمنع انتشارها ، وأصبح له جمهور عريض بين الطلبة والعمال والمتقين الذين أخذوا يرددون أغانيه في الجامعات والمصانع وأنشاء المظاهرات التي تعددت في تلك الفترة من تاريخ مصر . ثم بدأت أغانيه تأخذ بعده آخر منتشر بين الجياع التقديمة في الشعوب العربية الأخرى . وكان طبيعياً حينئذ أن تحاول السلطة احتواءه مرة والضغط عليه مرة أخرى ، وانتهت كلها بالفشل . فمنع من النساء في أجهزة الدولة وقطعت عليه الكهرباء في الاحتفالات التي يدعى للفناء فيها ، وأغلقت أمامه أبواب الرزق ، وروقت تحركاته ، وحددت اقامته ، وأخيراً وضع في السجن . فكانت نتيجة ذلك استمراره في الفناء وانتشار أغانيه أكثر وأكثر .

هكذا بدأ الشيخ امام مشواره الفنى منذ حوالي أكثر من ١٥ عاماً ، عانى خلالها من الاضطهاد والسجن والاعتقال ما لم نسمع أنه حدث لأحد مثانيها كباراً كانوا أم صغاراً منذ إغلاق قوات الاحتلال الإنجليزية لمسرح سيد درويش بسبب أغانيه وآناشيده وموافقه الوطنية . فهو إذن ظاهرة فنية يجب أن نقف أمامها قليلاً لنعرف خصائصها وقيمها الجمالية .

يدعى بعض الذين يحاولون تشويه أغاني الشيخ امام بأنه لولا ارتباطه بالشاعر احمد فؤاد نجم واسعاره السياسية بالذات لم تكن أغانيه لتظهر وتنتشر بهذه الصورة الكبيرة ، فهو ليس فناناً حقيقياً وبخاصة انه لم يتلق اي تعليم موسيقي . وهذا غير حقيقي ، فكتيراً ما سمعنا أغاني او انشيد وطنية في مناسبات وطنية مختلفة او لها بعض الارتباط بالسياسة ولكنها لم تحرك مشاعرنا ، ولم يكن لها اي تأثير علينا بمجرد انتهاءها من سماعها ، بل وسرعوا ما تفاصيلها الجماهير وكأنها لم تكن . ان اشعار احمد فؤاد نجم وان تكن احدى القيم الجمالية بلاشك في أغاني الشيخ امام ليست السبب في انتشارها بقدر ما تحتويه هي نفسها من قيم جمالية والحان شعبية كانت السبب الاساسي في انتشار اشعار احمد فؤاد نجم . أما بالنسبة للتعليم الموسيقى فندرة من ملحنينا هم الذين تلقوا تعليماً موسيقياً، وكان غالباً تعليماً بسيطاً ، وليس هناك مثل ذلك أفضل من محمد عبد الوهاب الذي لم يتلق اي تعليم موسيقى على الاطلاق ، ومن المعروف أن موسيقانا الشرقية بتراوتها وتقاليدها العريقة فمن يحتاج من يمارسه لفهم وادراك موسيقى دقيق قد يحدث للبعض منهم وقد لا يحدث ، وليس هناك مدرسة بذلك أعمق من تجويد القرآن والذي تعلمه واقتنه الشيخ امام .

ونعود فنوسأل أنفسنا مرة أخرى عن القيم الجمالية لموسيقى الشيخ امام .

ان الفن هو احد وسائل الاتصال والتقارب بين الانسان وأخيه الانسان، وهو في مستوى الانساني الامثل تقارب وتجاوز للحواجز الابيديولوجية بين البشر على أساس انساني يعلو فوق كل الخلافات . ولكل يتحدث ذلك يقف الفنان عارياً امام جماهيره ليعكس ما بداخله من افكار ومعتقدات ومن مشاعر واحاسيس تجاه ظواهر الحياة المختلفة للارتقاء بالانسان الى المستوى الانساني الامثل وتبصيره بمكانته في العالم .

وهنا تبرز قضية الفكر والالتزام في الفن وهي بلا شك اولى القيم الجمالية من أغاني الشيخ امام ، بل والمحور الرئيسي لهذه القيم . فلكي يعبر الفنان بصدق عن احساسه ومشاعره لابد ان يعكس لنا فكراً يكون ملتزماً به ، بغض النظر عن ماهية هذا الفكر وركائزه . وكلما عايش الفنان هذا الفكر والتزم به ، واقتنع به اكثر ، كلما كان تعبيره أصدق وأقوى ، وبالتالي أصبح تأثيره اشد وأعمق في الجماهير التي يخاطبها ، وهي التي تشعر بكل ما هو نابع عن وجدها ومشاعر صادقة .

فبديهى اذن ان تنتشر أغاني الشيخ امام في اوساط العمال ، وبين الطلبة والمتقين التقديرين ، وهى الاغانى التي تطرح قضياتنا الوطنية من جوانبها المختلفة منحازة دائماً لجانب طبقات الشعب الكادحة في محاولة لاعدادها سياسياً ولكن تدعوها للمشاركة في الحركة الشعبية التورية في مصر .

ولأن أغاني الشيخ امام تتحاول دائماً لجذب جماهير الشعب الكادحة ، وتطرح لها الحلول المناسبة في قضيائنا الوطنية ، فيجب أن يكون لها شكل مناسب لخاطبة هذه الجماهير نابع منها ، بحيث تستجيب تلك الجماهير له . وهنا نأتى إلى قيمة جمالية ثانية في أغاني الشيخ امام . ففي بساطة وتلقائية متناهية نجد أشكالاً موسيقية تفرض نفسها على تلك الأغاني حسب مضمون كل منها ، تتميز بالشعبية المصرية ، فمنها الموال الشعبي ، وأغانى الأطفال الشعبية ، «الطلاقات» الساخرة كأغاني صبرابوب، وبقرة حاحا ، وع المخطة . وترتفع بعض أغانيه في مشاعرها الحزينة الدفينة فنسمع فيها مرانى شعبية ، كما في بكلمات ينایير : أنا رحت القلعة وشفت ياسين . ويصل شكل الأغنية إلى ابعاد إنسانية أشمل ، لمشاركة في الحركة الثورية العمالية ، فتحول أغنية قارئ القرآن البسيط إلى نشيد ثورى شعبي إنسانى عظيم ، كما في أغنيته الرائعة جيفارا مات .

وكما فرض التزام الشيخ امام بالفكر الثوري أشكالاً موسيقية شعبية نجده قد فرض عليه أيضاً استخدامه للمادة اللحنية والإيقاعية الشعبية في غالبية أغانيه . ويلاحظ ذلك أى مستمع أو متذوق لهذه الأغاني بوضوح كما في أغنية «بقرة حاحا » :

فالبقرة طوب	حاحا	حاحا	طلب قنطرار	تماماً كالاغنية الشعبية :
-------------	------	------	------------	---------------------------

على عليوه .. يالى	ضرب الزمire .. يالى	وكما في أغنية :	يا غريبة روحى روحى	لا تحطى على سطوحى	والفنان يحتاج مروى	والمروى عرق الانسان	وسطوحى يطلع فدان
-------------------	---------------------	-----------------	--------------------	-------------------	--------------------	---------------------	------------------

تماماً كالاغنية الشعبية المشهورة : النجار عازف مسمار .. والمسمار عند الحداد .. الخ .

ومن يقم بتحليل أغاني الشيخ امام جد فيها كثيراً من تلك الالحان الشعبية ، وقد لا تخلو أغنية من أغانياته من مادة لحنية شعبية ، وسيشعر نوراً بالنفمة الحزينة في معظم أغانيه ، والتي تعبر عن الفبن والظلم والقهر ، احدى سمات موسيقانا الشعبية المصرية .

وإذا كان الشيخ امام يستمد من تراثنا الشعبي مادة لحنية فان تلحينه لاغانيه في مجلمه يتميز ببعض المميزات الخاصة ، فهو يبتعد تماماً عن التطريب ، فهذه ليست مهمته ، ووظيفة أغانيه وجمله اللحنية قصيرة وسريعة ، يستمد ايقاعها من ايقاع حركة الحياة وسواعد الكادحين ، مما يجعل لها طابعاً مميزاً ، اهم ما يميزه سهولة أدائه ، فاغاني الشيخ امام

لا تحتاج لمطرب في أدائها ، بقدر ما تحتاج لمجموعة تعمل أو تتناقش في قضايا تهمها . وبهذه الصفات يكون تداول وانتشار أغاني الشيخ امام سهلاً وسريعاً .

كما انى اعتقد ان الشيخ امام يتميز بصفة اخرى قلما حقتها احد من ملحنينا الآخرين ، وهى تلحينه لصور غنائية رائعة ، ولعل السبب يرجع في ذلك لكونه كفيقا ، فان خياله الفنى يقوى ويزداد في هذه الحالة عن خيال الفنان العادى فيخرج لنا صورا غنائية أكثر من رائعة ، ولعل ذلك يظهر بوضوح في أغنية «ع المحلة» ، وكيف صور لنا الشيخ امام «طلوع الخمه اما شنطة .. سلم الاتوبيس بنطه » . وكيف صور لنا القطيع على اولى خطى .. واللى يبهش فى الجونلة .. واللى يعلا .. واللى يوطى .. وكيف تصل تلك الصورة الغنائية الى نهايتها عندما يسأل ، ولا يعني الكون حى بحرب .. لو فقير يلمط له لهطة .. بلا شك انها صورة غنائية وخیال أكثر من رائع ..

ونجد من هذه الصورة الغنائية امثلة كثيرة برع الشيخ امام في تلحينها، منها على سبيل المثال : طلى الشيكاره جنب الشيكارة .. واقعد يا حنفى ولع لك سيداره . وفي أغنية يعيش اهل بلدى . وكيف يعيش المثقف على مقهى ريش .. وكيف يعيش التنابله في حى الزمالك .. واخيراً كيف يعيش الغلابة في طى النجوع .

ولعل اهم صورة غنائية للشيخ امام نجدها في أغنية جيفارا مات فهى تصل في عمقها الى مستوى انسانى عظيم وخاصة في المقطع الذى يصور اغتيال البطل الثورى جيفارا .

عينى عليه ساعة القضا  
من غير رفاته تودعه  
يطلع ائنه للقضا  
يزعق ولا مين يسمعه  
يمكن صرخ من الالم  
من لسعة النار في الحشا  
يمكن ضحك  
او ابتسام  
او ارتعاش  
او انشاش  
يمكن لفظ آخر نفس كلمة وداع  
لجل الجياع  
يمكن وصيه للى حاضنين القضية  
بالصراع  
صور كثير ملو الخيال  
والف مليون احتمال  
لكن اكيد ولا جدال  
جيفارا مات موتة رجال .

وهكذا يضفي الشيخ امام من احساسه ومشاعره تجاه القضية التي يعايشها ويشعر بها بقوة وصدق لحنا جيائسا جييلا يعطي لكلمات نجم القوية مزيدا من القوة ، وآفاقا ومعنى جديدة ، ويشرك معه جماهير المستمعين في بساطه وتلقائية شعبية متذبذبة في رثاء ذلك البطل : « عينى عليه ساعة القضا » ، فتحول كلمات نجم الى رثاء شعبي عميق لجيفارا ، سرعان ما يحوله الشيخ امام وفي براعة متناهية مستغلا استجدابة الجماهير للحزن والرثاء على البطل ، فيطرح لهم الحل في صورة نشيد ثوري قوى :

صرخة جيفارا يا عبد  
في اي موطن او مكان  
منيش بديل  
منيش مناص  
يا تجمزوا جيش الخلاص  
يا تقولوا ع العالم  
خلاص .

لاشك انها موهبة فنية ، وبراعة موسيقية ، وخيال خصب ، واحساس عميق ، وایمان بالقضية .

تنتقل بعد ذلك الى الاداء في أغاني الشيخ امام . فهو اولا يتميز بالالتزام المطلق بقواعد اللغة العربية واصول نطقها ، وهذا طبيعي وهو قارئ القرآن ، والذى تعلم واجداد تجويده ، كما انه بارع في التعبير عن الكلمة كما اوضحنا فيما سبق . ولعل اهم ما يميز اداء الشيخ امام لاغانيه عدم استخدامه للآلات الموسيقية كما تعودنا في الاغانى الاخرى ، بل يستخدم آلة العود فقط ، لتكون مرشداله في غنائه ، ويمكن بسهولة الاستفادة عنها . وكما ان أغانيه ، كما قلنا ، لا تحتاج لطرب محترف ، فهي ايضا لا تحتاج لفرقة موسيقية ، واستعدادات خاصة ، لأنها ملحنة للشعب لكي يغනيها في اي زمان ومكان ، وبذلك تحقق الهدف الذى من اجله كتب وتحت .

اما الجديد في اداء الشيخ امام فهو استخدامه للمجموعة او « الكورس » كما تعودنا ان نسميه . ذلك أن أغاني الشيخ امام تطرح قضايا وطنية تهم الجماهير ، وتقوم بدور في توعيتها وتحثها للحركة ، وتدعواها للمشاركة في العمل والتغيير . ومن ثم مهني تطلب الجماهير بالمشاركة فيها ، فلا يقتصر دور المستمع على الاستماع او النشوة والطرب ، بل لابد أن يتبعى المستمع ذلك الدور ، وأن يشارك بنفسه بدور ايجابى في العمل الفنى ، فيصبح للكورس دور أساسى وابجاثى وهو الدور الذى تمثله جماهير الشعب سواء بالتعليق على الاحداث ، او توضيح مغزى الأغنية ، او طرح الحل والمشاركة فيه للقضية الوطنية ، او السخرية من الاوضاع او بعض الطبقات .. الخ . وبذلك نرى ان الكورس في أغاني الشيخ امام قد دخل في البناء الأساسى في أغانيه ، وتحول الى قيمة جمالية مختلفة تمام الاختلاف عما تعودناه من الملحنين الآخرين في تردید لزمه معيته او خلل

الفواصل بين كل مقطع في الأغنية . وبهذا تصبح أغانيات الشيخ امام أكثر شعبية ، وتشترك الجماهير في خلقها ، كما هو مفروض أن تشارك في العمل والتغيير بشكل إيجابي نحو مستقبل أكثر اشراقا .

نلا عجب أن ان تنتشر أغاني الشيخ امام برغم المحاربة الدائمة لها وله ، فان التزامه بفكر واضح ، واقتناعه القوى الصادق به ، قد مده في تلقائية بسيطة بقيم جمالية فنية اثرت لصدقها في الجماهير التي غنتها وحفظتها ، لأنها في الأصل نابعة منها . ولا عجب أيضاً أن تنتشر هذه الأغاني في دول عربية أخرى ، لأنها تمثل جانباً إنسانياً مشتركاً ، وتحتوي على قيم جمالية ومزاجية مشتركة في مجلها بين جميع شعوب الدول العربية.

ان الشيخ امام فنان صادق مع نفسه ، القزم بفكر واضح الى جانب جماهير الشعب ، فأخرج لنا هنا صادقاً ، وقيماً جمالية جديدة ، ماحبته الجماهير ، وأعطته نجاحاً ، كما أعطاها تضحيات ، فتحية له ، وكل فنان ملتزم وصادق .

---

\* د. جهاد سليم داود

مدرس بقسم علوم الموسيقى بكلية فتوار القاهرة ، حاصل على  
شهادة الدكتوراة في الموسيقى من صوفيا ، احد قادة اوركسترا القاهرة  
الсимфонى .

## موسم الفضائح المسرحية

### فؤاد دوارة

الظاهرة المسرحية لا تنشأ في فراغ ، ولا تتطور من عدم ، ولا يمكن عزلها عن بقية الظروف الاجتماعية والثقافية والسياسية المحيطة بها . لذلك اذا اردنا ان نرصد هذه الظاهرة خلال موسم واحد ، كما سيرحاول هذا المقال بالنسبة لموسم ١٩٨٣/٨٢ ، فلابد ان يكون واضحا في الاذهان ان هذا الموسم ليس الا محصلة لتراتبات عديدة سابقة ، ونتائج الظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية المتعددة التي تصرض لها مجتمعنا في اعقاب هزيمة ١٩٦٧ ، وازدادت ترديا وتدهورا طوال السبعينيات .

لقد عرف المسرح المصرى بدايات ازدهار فني فيها بين عامي ١٩٥٦ و ١٩٦٦ ، لعله لم يعرف مثلها على مدى تاريخه القصير نسبيا . ونقول « بدايات » لأن مد تلك الحركة المسرحية الناهضة لم يتع له ان يكتمل حتى يبلغ سنته ، ولأن تلك السنوات المزدهرة ، التي اصطلح على تسميتها « بمسرح السبعينيات » ، لم تخل من سلبيات وعنابر تخلف ، هي نفسها التي استشرت وسيطرت فيما بعد في سنوات التراجع والتدهور ، لتسليمنا إلى مرحلة الازمات التي مازلنا نعاني منها في مختلف مناحي حياتنا السياسية والاجتماعية والثقافية .

والمتابع للحركة المسرحية منذ اواخر السبعينيات سيجد تعبير « الازمة » يتعدد في وصفها بكثرة مذهلة على اقلام الكتاب والنقاد من مختلف الاتجاهات ، وعلى السنة الفنانين والمسئولين على اختلاف مواضعهم ، وفيما يشبه الاجماع ، وسيجد المؤتمرات تعمد لبحث اسباب علاج تلك الازمة ، واللجان تشكل ، والخطط توضع وتنشر ، والوعود تبذل ، دون ان يؤدي ذلك كله ، ولو الى انفراج مؤقت لتلك الازمة المتفاقمة .

والازمة كالمرض المزمن ، قد يظل كامنا سنوات طويلة ، وقد يجد في الجسم عناصر مقاومة تبقى على الحياة الى حين ، ثم لا تلبيت هذه العناصر ان تضعف ، ليعلن المرض عن نفسه في شكل آلام حادة في احد الاعضاء ، او انفجار في عضو آخر .. وهذا بالضبط ما بدا يحدث في حركتنا المسرحية خلال هذا الموسم بصورة واضحة ، نتيجة لازمتها الطويلة المزمنة ، ولذلك أسميتها « موسم الفضائح المسرحية » او موسم الالام والانفجارات المسرحية ان شئنا مزيدا من الدقة .. وان لم يخل مع ذلك من بعض مظاهر المسمة والتماثل للشفاء .

\* \* \*

بدا الموسم بفضيحة مدوية في اعرق حصون مسرحنا ، واصحبها تاريخا ، وفي مناسبة ثقافية جليلة لا تتكرر كثيرا .. فقد كان المفروض أن يسمى « المسرح القومي » في « مهرجان شوقى وحافظ » الذى نظمته وزارة الثقافة فى اكتوبر الماضى ، بمسرحية « مجنون ليلي » لأحمد شوقى ، واستغرق الاعداد لها عدة أشهر ، وحفلت الصحف بالأخبار والموضوعات المصورة والاحاديث والاعلانات حول هذا الحدث المسرحي الهام ..

وفي ليلة الافتتاح رفع الستار في الموعد المحدد أمام ضيوف المهرجان من مختلف الأقطار العربية .. وبحضور رئيس الوزراء وعدد غير قليل من الوزراء وكبار المسؤولين وجمهور غير .. وبعد أقل من عشر دقائق اذ بالستار يسدل مرة اخرى بحجة عدم وصول المطرب الذى يضطلع ببطولة المسرحية ..

وتتابعت التصريحات والتحقيقات ، وتبودلت الاتهامات والتكذيبات .. واسفر ذلك كله عن بيان صدرته وزارة الثقافة قررت فيه انه استبان للجنة التحقيق « .. ان المسرحية لم تكن معدة اعدادا كاملا للعرض في اليوم المحدد وفقا لما كان مقررا من قبل ، وبصفة خاصة فيما يتعلق بالألحان .. !! »

العجب ان أحدا من المسؤولين عن هذه الكارثة لم يعاقب ، او حتى توجه اليه كلمة لوم .. والأعجب ان المسرحية التى بذلت فيها جهود كبيرة ، وأنفقت عليها أموال طائلة ، لم تستكمل بعد ذلك ، ولم ت تعرض حتى اليوم ..

ومنذ اكتر من تسعة اشهر خلف سميحة ايوب في ادارة المسرح القومى سمير العصفورى .. فماذا قدم خلال هذه المدة ؟

لا شيء سوى مجموعة من الاحاديث والتصريحات الصحفية ، والاعلان عن تقديم مسرحية « مسأاة الحلاج » لصلاح عبد الصبور من اخراج كرم مطاوع ، ثم العدول عنها لعجزه عن تجميع الممثلين اللازمين لادائها ..

ومرة اخرى لم يعاقب أحد ، بل لم يتحقق مع أحد بالمرة .. وتترتب على ذلك انه لاول مرة منذ انشاء المسرح القومى سنة ١٩٣٥ ينقضى موسم كامل لم يقدم فيه هذا المسرح العتيق مسرحية واحدة ، وهو الذى يضم اكمل الخبرات والطاقات المسرحية في الوطن العربي كله .. ترى كم كلف هذا المسرح الكبير دافع الضرائب البسيطة المرهق بالأعباء والازمات ؟!

ولا يمكن تبرير هذه الفضيحة الأخيرة باغلاق مبني المسرح القومى منذ ما يقرب من عامين لترميمه وتجديده .. فلو كان القائمون عليه جادين حقاً لقدموا عروضهم بأى مسرح آخر بالقاهرة ، أو بالأقاليم ، أو لاقاموا سرادقات يمثلون فيها كما فعل رواد مسرحنا كثيراً ..

واخيراً ، وأثناء اعداد هذا المقال في النصف الثاني من شهر سبتمبر ، آخر شهور الموسم المسرحي ، استيقظ المسرح القومى من رقاده الطويل ، ليقدم مسرحية « بيت الأصول » من تأليف عاطف الفخرى وآخر اخراج عبد الرحيم الزرقانى ، وهى مسرحية جيدة من طراز مسرحيات « ايسن » الاجتماعية التى تعتمد على النقاش العقلى أكثر من اعتمادها على الاحداث المادية الصارخة . والقضية التى تناقشها هى قضية حرية الرأى وضرورة ان يكون لكل منا رأيه الخاص و موقفه الإيجابى المستقل غير الخاضع لمن هم اتوى منه ، وغير المتاثر بمصالحه المادية الخاصة ..

وبناء المسرحية ناضج ومحكم ، وحوارها مركز وسلس وحافل باللمسات الإنسانية والشاعرية بصورة لم تتحقق لأكثر كتاب مسرحنا ، الأمر الذى دعاها بالإضافة الى بعض الشواهد الأخرى الى ترجيح ان المسرحية مترجمة عن نص أجنبي ..

وايا كان الأمر فقد نجح الزرقانى مع عدد من نجوم المسرح القومى - من بينهم ناهد سمير وأشرف عبد الغفور ونادية السبع وعادل المھلی - في تقديم عرض محترم يليق بمكانة المسرح القومى وتاريخه ، وان لم يحظ باقبال جماهيرى يذكر ، بسبب عرض المسرحية بمسرح « الجمهورية » المنعزل فى حى عابدين ، مع قلة الدعاية لها ..

وقد قرأتنا مؤخرًا عن تشكيل لجنة للتحقيق في المبالغ الطائلة التي انتهت على ترميم المسرح القومى ، ونرجو الا تنتهي الى فضيحة أخرى قائمة بذاتها ، خاصة اذا قارنت بين هذه المبالغ والمبالغ التي يتتكلفها بناء مسرح جديد فاخر في زمن أقل !!

ونتيجة لاغلاق مبني المسرح القومى ، توقف ايضاً او كاد ، نشاط « المركز القومى للمسرح » ، الذى كان يشغل مساحة ضئيلة فيه لا تتناسب مع واجباته ومسؤولياته ، فاجلى عنها بمكتبه ومخطوطاته ومحفوظاته الأثريّة الثمينة الى مخزن رطب ضيق يهدّها بالتلف والضياع ..

\* \* \*

ويذكرنا اغلاق مبني المسرح القومى ما يقرب من عامين ، باغلاق ثانى مسارح القاهرة ، وهو مسرح محمد فريد ، بعد احتراق اجزاء ضئيلة منه في ابريل ١٩٨٢ ، وعدم البدء في اصلاحه الا منذ شهر او شهرين .. بل لقد باع قطاع المسرح مقاعده وبعض معداته بشئ بخس لاحدى فرق القطاع الخاص ، استخدمتها في انشاء مسرح جديد بميدان الدقى ..

وترتب على اغلاق مسرح محمد فريد ، وهو مقر « فرقة المسرح الكوميدي » ، توقف هذه الفرقة هي الأخرى ، فلم تقدم عملاً واحداً طوال الموسم الشتوى المنقضي ..

وقبل ان ينتهي الموسم الصيفى بشهر ونصف اذا بالمسرح الكوميدي يجاجتنا بتقديم عروضين في وقت واحد ، أولهما بالقاهرة ، والآخر بالاسكندرية

.. تكلفاً - حسب رواية جريدة « الأخبار » - ٨٤ ألف جنيه ، في حين أن ميزانية المسرح كلها ٧٠ الفا !!

عرض القاهرة اقتباس سوء لمسرحية « كوك أو انتصار الطب » للكاتب الفرنسي جول رومان ، احتقّن فيه أحمد عفيفي باطاراتها الخارجي ، وحشأه بالعديد من المواقف الهائلة ومشاهد الميلودراما الزاعقة ، بالإضافة إلى بعض عبارات النقد الاجتماعي المباشر للأطباء المستغلين ، ودعوتهم إلى علاج الفقراء مجانا .

أهم ما يعيّب هذه التوليفة التي تقدمت باسم « أزي الصحة » تجربتها للشخصيات من مقوماتها الننسية والاجتماعية والفكيرية ، فبيت اما اثيابها باهته او بملوانات مهرجة ، ومن ثم استحال علينا ان نقتنع بمصدق اي نقد وضع على المستتها ..

وزاد من وضوح هذا العنف ضعف مستوى الاداء التمثيلي بحيث كاد العرض يقترب من مستوى ما تقدمه فرق الهواة لولا اضطلاع الفنان حمدي احمد بدور البطولة ..

اما عرض الاسكتدرية فترجمة عامية للهواة شكسبير الشهيرة « حلم ليلة صيف » بقلم د. سمير سرحان ، واخراج حسين جمعة ، الذي ظل متوقعا عن العمل اكثر من عشر سنوات .. ثم عاد بهذا العرض الممتاز الذي قدم في الهواء الطلق بقلعة قايتباي ، وكانت النية في البداية متوجهة إلى تقديمها في حدائق انطونيادس التي تلائمه اكثر ، لما هو معروف من أن معظم احداث المسرحية تدور في غابة .. غير أن المبلغ الطائل الذي طلبته هيئة تنسيط السياحة نظير تأجير مسرح الحديقة حال دون ذلك ..

وأول ما يلفت النظر في هذا العرض خلوه من اي نجم مشهور - باستثناء الفنان كمال ياسين .. ومع ذلك فقد كان مستوى التمثيل مرتفعا ولمفتنا للنظر .. وأسهمت أغاني الشاعر الاسكتدرى احمد السمرة والحان د. جمال سلامة ، ورقصات مجدى الرقاقي مع ديكورات وازياء حسين جمعة في تقديم عرض مريح بطبعه كان من الممكن أن يتضاعف نجاحه لو قدم في حدائق انطونيادس ، ولو بدا عرضه في أوائل الصيف لا في أواخره ..

وقد أحسنت ادارة قطاع المسرح بنقله إلى القاهرة لكي يشاهده أكبر عدد ممكن من الجمهور المتعطش للفن الأصيل .. وكما نتمنى لو طالت مدة عرضه لتحقيق هذه الغاية ، خاصة مع ما نعرفه من ندرة العروض الجيدة التي تقدمها مسارح الدولة ..

ولن أعيد هنا ما قلته حالا عن توقف المسرح القومي ، ولكن لابد أن أعيد ما قبل كثيرا عن السيد راضى مدير « المسرح الكوميدى » ، وكيف يجمع بين ادارة هذه الفرقة الحكومية وملكية وادارة فرقة أخرى مناسبة من فرق القطاع الخاص ، وتشابك علاقاته وأعماله مع فرق أخرى عديدة من القطاع الخاص ، وهو ما لابد أن يتمعارض ويتناقض مع واجبات وظيفته الحكومية ، ومصالح الفرقة التي يديرها .. ووضع ذلك في العقبات التي وضعها أمام الفنان حسين جمعة اثناء اخراجه « لحلم ليلة صيف » .

أضف الى هذين المسرحين الكبارين المفلقين هذه المدة الطويلة دون مبرر مقنع ، « مسرح ميامي » الذي يُؤجره قطاع المسرح منذ سنوات طويلة لفرقة من فرق القطاع الخاص ، تُؤجره لغيرها من الفرق اكثر مما تعمل عليه .. وما نص عليه تقرير رسمي قدم لمجلس الشعب من أنه « .. في حقبة لا تزيد على ٢١ عاماً استفنت هيئة المسرح عن قرابة عشرة مسارح للقطاع الخاص .. » .

ومع ذلك كله فالسيد وزير الدولة للثقافة يبدى المـهـ في حديث اخـير لـان « القـاـهـرةـ بـمـلـابـينـاـ الاـثـنـىـ عـشـرـ لـاـ يـخـدـمـهـ سـوـىـ خـمـسـةـ اوـ سـتـةـ مـسـارـحـ ..ـ وـهـذـاـ عـجـزـ فـيـ دـورـ العـرـضـ المـسـرـحـ لـنـ يـنـتـهـيـ اوـ يـحلـ قـبـلـ سـنـوـاتـ طـوـيـلـةـ ..ـ قـادـمـةـ ..ـ !!ـ

وياليـتـ فـرـقـ قـطـاعـ المـسـرـحـ نـجـحـتـ فـيـ اـسـتـغـالـ هـذـهـ مـسـارـحـ القـبـلـةـ ،ـ وـشـفـلـهـ بـمـاـ يـفـيـدـ النـاسـ وـيـرـفـهـ عـنـهـ ..ـ

\* \* \*

اـذـاـ كـانـتـ فـضـيـحةـ «ـ مـجـنـونـ لـلـلـيـلـ »ـ قـدـ فـجـرـتـ اـزـمـةـ قـطـاعـ المـامـ فـيـ المـسـرـحـ ،ـ وـكـشـفـتـ اوـضـاعـهـ المـتـدـهـورـةـ ،ـ فـانـ فـضـيـحةـ المـمـثـلـ سـعـيدـ صـالـحـ قـدـ نـجـرـتـ اـزـمـةـ قـطـاعـ الخـاصـ ،ـ وـكـشـفـتـ عنـ هـبـوـطـهـ الفـنـيـ وـالـاخـلاـقـ ،ـ وـالـسـوـمـ الـقـاتـلـةـ التـىـ يـشـبـعـهـاـ فـيـ عـقـولـ مـوـاطـنـيـنـ ،ـ وـالـقـيمـ الـمـنـحـلـةـ التـىـ يـرـسـبـهـاـ فـيـ وـجـدـانـهـ وـسـلـوكـهـ وـاسـالـيـبـ تـعـبـرـهـمـ ،ـ خـاصـةـ وـهـوـ يـحـظـىـ بـاـكـبـرـ قـدرـ مـدـرـ منـ حـفـاظـهـ كـانـةـ أـجـهـزةـ الـاعـلـامـ الـحـكـوـمـيـةـ ..ـ وـعـلـىـ رـاسـهـ التـلـيفـزـيونـ الـحـرـيـصـ عـلـىـ اـهـادـهـ مـسـرـحـيـاتـ ،ـ وـاـسـتـعـانـةـ بـكـثـرـةـ بـنـجـوـمـهـ الـمـضـحـكـيـنـ فـيـمـاـ يـقـدـمـ مـنـ تـمـثـيلـيـاتـ وـبـرـامـجـ ..ـ

فـهـذـاـ مـمـثـلـ أـقـبـلـتـ عـلـيـهـ الجـمـاهـيرـ الطـبـيـةـ وـشـجـعـتـهـ ،ـ فـلـمـ يـقـنـعـ بـمـاـ حـقـتـهـ مـنـ نـجـاحـ وـمـاـ حـفـلـتـ بـهـ مـسـرـحـيـةـ «ـ لـعـبةـ اـسـمـاـ الـفـلوـسـ »ـ مـنـ مـوـاقـعـ النـاكـاهـ وـالـاضـحـاكـ ،ـ وـهـىـ مـسـرـحـيـةـ جـيـدةـ عـلـىـ قـدرـ كـبـيرـ مـنـ التـنـاسـكـ وـالـنـضـاجـ لـلـكـاتـبـ نـاجـيـ جـورـجـ ،ـ فـظـلـ يـضـيـفـ إـلـيـهـاـ كـلـ لـيـلـةـ نـكـاتـاـ وـعـبـارـاتـ يـرـتـجلـهـاـ ،ـ حـتـىـ أـفـسـدـ بـنـاءـ المـسـرـحـيـةـ ،ـ وـتـجـاـوزـ الـخـروـجـ عـنـ نـصـ الـمـسـرـحـيـةـ إـلـىـ الـخـروـجـ عـنـ الـآـدـابـ الـعـالـمـةـ ..ـ

وـحـرـرـتـ الرـقـابـةـ عـلـىـ الـمـصـنـفـاتـ الـفـنـيـةـ ثـلـاثـةـ مـحـاـضـرـ بـمـخـالـفـاتـ لـسـعـيدـ صـالـحـ ،ـ فـلـمـ يـرـتـدـعـ ،ـ وـمضـىـ فـيـ اـسـفـانـهـ وـارـجـالـهـ ،ـ فـتـفـوهـ بـعـبـارـاتـ جـارـحةـ ،ـ لـاـ يـمـكـنـ صـدـورـهـاـ إـلـىـ الـبـئـرـ وـالـمـواـخـيـرـ ،ـ فـقـدـمـ إـلـىـ مـحـكـمـةـ الـآـدـابـ الـتـىـ قـضـتـ بـحـبـسـهـ وـتـغـيـرـيـمـهـ ..ـ

وـبـالـرـغـمـ مـنـ الضـجـةـ الصـحـافـيـةـ التـىـ صـحـبـتـ هـذـهـ فـضـيـحةـ الـمـسـرـحـيـةـ ،ـ فـهـىـ لـاـ تـمـثـلـ حـالـةـ خـاصـةـ اوـ شـاذـةـ فـيـ مـسـرـحـ قـطـاعـ الخـاصـ ،ـ بلـ هـىـ شـىـءـ عـادـىـ وـمـالـوفـ وـمـتـكـرـرـ كـلـ بـوـمـ ..ـ اـنـماـ اـتـخـذـتـ حـادـثـةـ سـعـيدـ صـالـحـ هـذـاـ الـحـجـمـ بـسـبـبـ تـحـديـهـ لـسـلـطةـ الـنـيـابـةـ ،ـ وـرـفـضـهـ المـثـولـ اـمـامـهـ ،ـ مـاـ اـضـطـرـهـ لـاـصـدارـ اـمـرـ بـالـقـبـضـ عـلـيـهـ ..ـ

وـمـاـ حـدـثـ بـعـدـ ذـلـكـ اـنـثـائـهـ التـحـقـيقـ وـالـمـاـكـمـةـ لـاـ يـقـلـ خـطـراـ عـنـ الـجـنـحةـ نـفـسـهـاـ ،ـ فـقـدـ تـضـامـنـ مـعـ سـعـيدـ صـالـحـ عـدـدـ مـنـ زـمـلـائـهـ مـنـ نـجـومـ الـاضـحـاكـ ،ـ وـمـلـأـواـ الصـحـفـ بـتـصـرـيـحـاتـ غـرـيـبـيـةـ ،ـ وـخـطـبـ بـعـضـهـمـ فـيـ الـمـحـكـمـةـ يـدـانـعـ عـنـهـ وـعـنـ حـتـهـ فـيـ الـخـروـجـ عـلـىـ النـصـ ..ـ بـلـ بـلـفـتـ بـهـمـ الـجـرـأـةـ حـدـ زـيـارـةـ القـاضـيـ فـيـ بـيـتـهـ ..ـ

بصحبة محاميهم .. فلما لم يستجب لهم طلبوا رده .. الى آخر ما حفلت به الصحف من اخبار وتعليقات حول هذه الفضيحة الغريبة ..

وخطورة هذه التصرفات تتمثل في ان هؤلاء المفسحين قد تصرفوا كاصحاب النفوذ الذين يعتقدون انهم بحكم علاقاتهم الخاصة ببعض كبار المسؤولين قد أصبحوا فوق المساعلة القانونية .. تماماً كتجار الأغذية الفاسدة وبقية مجرمي عصر الانفتاح الاستهلاكي ، الذين استندوا في ارتكاب جرائمهم واستغلالهم البشع للشعب ، الى علاقاتهم الخاصة ببعض كبار المسؤولين ، وما قدموه لهم من رشاً وهدايا .. وليس في هذا اى غرابة ، فكلا الغريقين استغل الشعب ، وقدم له غذاء فاسدا .. وان كان غذاء العقل والوجدان أخطر بكثير من فساد أغذية البطون ، لانه ليس من السهل كشفه كالآخر ، ومن الصعب علاج آثاره عن طريق المصادر والاعدام ..

وشهد الموسم الماضي فضائح مسرحية اخرى ، كاغلاق « مسرح هدى شعراوى » بعد الانتهاء من اعداده للعرض ، وقبل افتتاحه بليلة واحدة .. وكمجز اتحاد عمال مصر عن استعادة مسرحه الواقع في مبناه من احدى فرق القطاع الخاص التي توجّره من الباطن لفرق الأخرى ، وتمتنع الفرق العمالية من تقديم انشطتها عليه ..

وكل تلك الفضيحة التي نشرتها جريدة « الاحرار » الصادرة ١٩ سبتمبر ، وهذا نصها :

« بعد انتهاء عرض الفصل الأول من مسرحية « مزرعة الحيوانات » موجيء المترجون بايقاف العرض وكان منتج المسرحية قد قام بتحصيل الايراد من الشباك ، وغادر المسرح قبل ان يقوم بتسديد اجر الممثلين ماجدة الخطيب وسعيد عبد الغنى ، اللذين تركا المسرح لمطاردة المنتج .. وعندها علم الجمهور بذلك بدا في مطاردة الممثلين والمنتج لاسترداد قيمة التذاكر .. هذا وقد توقف عرض المسرحية نهائيا !! » .

وهناك فضائح اخرى أصبحت مألوفة من كثرة تكرارها ، كاعلان قطاع المسرح عن مسرحيات لا تقدم ابدا ، وتتكلف هذه الاعلانات آلاماً مؤلفة من الجنوم .. وكاضطرار المخرجين الى تعديل طوأتم مسرحياتهم سنت او سبع مرات قبل ظهورها للناس ، هذا اذا قدر لها ان تظهر .. ثم توقف العرض فجأة بسبب غياب احد الممثلين ، او لارتفاع ممثّل آخر بالتمثيل في احدى مسلسلات الخليج .. وتقديم عروض تكلفت آلاف الجنوم امام مقاعد شبه خالية ، ولا يام قليلة ، لا تتناسب مع تكلفة العرض ... الى آخر هذه النوعية من الفضائح المتكررة التي لا يكاد يخلو منها موسم من الموسم الاخير ، وبكرة يصعب حصرها في دراسة بهذا الحجم المحدود ..

\* \* \*

فلندع اذن حديث الفضائح ولننتقل الى استكمال استعراضنا لاهم المسرحيات التي قدمت خلال الموسم المنقضي .. فنبدأ اولاً بلاحظة ان عدد المسرحيات التي قدمتها فرق القطاع الخاص اكبر بكثير من المسرحيات التي قدمتها فرق القطاع العام ، واكثر جماهيرية ، بحيث أصبح القطاع الخاص هو الواجهة المعاشرة عن المسرح المصري ، وهو المسيطر بقمه الفنية الفعلية على كل فنون التعبير الدرامية ، لا في مصر وحدها ، بل وفي غالبية الاقطار

العربية أيضا .. ولم يكن من الممكن أن يتحقق له مثل هذا الانتشار والتفوز ، لولا انكماش مسارح القطاع العام ، وقلة عروضها ، وعبوٌ مستوى كثرتها ..

وليس من شأن النقد الجاد أن يتعرض لهذه الأعمال التجارية ، الا باعتبارها ظاهرة سلبية بحاجة إلى المقاومة والترشيد .. فهى أقرب ما تكون للسلع الاستهلاكية التي تحرض على ارضاء زبائنها ، وغالبيتهم من طبقة الحرفيين وتجار الانفتاح الاستهلاكي والسائحين العرب والاسرائيليين !! .. وابتزاز أكبر قدر من أموالهم ، ومن ثم فصلتها بفن المسرح واهية تقاد تكون منعدمة ..

ومع ذلك فقد شهد مسرح القطاع الخاص خلال الموسم الماضي عدة ظواهر ايجابية ، لا شك أن أهمها اقدام على سالم نور الشريف على انشاء « مسرح الممثل » الذي قدم « سهرة مع الضحك » تضم ثلاثة من اضج ما كتب على سالم الذى اخرج بنفسه واحدة منها ، في حين اخرج نور الشريف الاثنين الآخرين ، واضطلع ببطولة المسرحيات الثلاث التى تعالج ادق مشكلات مجتمعنا واكثرها جدية بأسلوب ساخر مرح بعيد عن الاسفاف والتبرير ، ومع ذلك فقد حققت نجاحا كبيرا في الاسكندرية والمحلة الكبرى .. ثم في القاهرة ، وثبتت أن الفن النظيف يمكن أن يحقق رحبا ، بعد أن يفطى نتكليفه .

وكذلك قدم لينين الرملى ومحمد صبحى ملهاة استعراضية ناضجة فنيا وانسانيا ، وبعيدة عن الهبوط والتبرير اللصيقين بمسارح القطاع الخاص ، محققت هى الأخرى نجاحا ملحوظا وارياحا معقولة .. لكن يبدو ان محمد صبحى وجدها قليلة ، فارتدى الى دور البهلوان المهرج بلا هدف ولا غاية ، في مسرحيته القديمة « الجوكر » .. وأتبعها بمسرحية « البفغان » المشابهة ، والمسرحيتان من انتاج واخراج جلال الشرقاوى .

هاتان المحاوالتان الجائتان في القطاع الخاص كانتا جيئتين بتشجيع قطاع المسرح ومؤازرته ، ولكن يبدو أنها لم تعجب السيد راضى ، ومن ثم فلم يفكر أحد في مساندتها ، أو الانتاج المشترك مع أصحابها ..

وعلى العكس من ذلك حظيت مسرحية « الشخص » للأخوين رحباني بالعديد من التسهيلات والتيسيرات من قطاع الفنون الشعبية ، بعد أن تعاقد مبتجوها السعوديون مع محمود رضا وكيل وزارة القطاع على تصميم رقصاتها ..

وبالرغم من ارتفاع المستوى الفنى للمسرحية ، ومن أنها أول مسرحية تقدم للأخوين رحباني في القاهرة ، فلم يقدر لها نجاح جماهيري كبير ، لغراوة موضوعها على البيئة المصرية ، ولأن الكثرين من يملكون ثمن تذاكرها المرتفعة ، سبق لهم أن شاهدوها في بيروت ، وفي غيرها من الموارم العربية التي عرضت فيها ، بالإضافة إلى انتشارا تسجيلاها المرئية والصوتية ..

وكانت « ريا وسكينة » أنجح مسرحيات القطاع الخاص خلال الموسم

الماضي ، فقد حشدت لها امكانيات فنية ضخمة ، واحتضنها بحملة دعائية هائلة ، وترتب على ذلك رفع ثمن تذكرة الدخول الى خمسة عشر جنيها لأول مرة في المسرح المصري ..

فإذا عدنا الى مسرح القطاع العام لاحظنا أن انشط نرقه وأكثرها جدية هو « المسرح الحديث » الذى يديره الفنان محمود الحسينى .. فقد قدم أربعة عروض ناجحة .. أولها « الرهائن » من تأليف الدكتور عبد العزيز حمودة وآخر فهى الخلوى .. وهى مسرحية متخلمة سياسياً متوضطة القيمة فنياً ، لا تكاد تتجاوز مستوى فرق الهواة .. ومع ذلك فقد بذل مخرجها جهداً كبيراً لتحويلها الى عرض استعراضي صاخب ، حشد له عدداً من الممثلين المعروفين ، فحققت نجاحاً جماهيرياً لا يأس به ..

ثم تلتها « الثار ورحلة العذاب » لتكشف الوجه الآخر لحننة مرق القطاع العام ، وسهولة تجاوزها ، بحيث يصبح استمرارها بعد ذلك تعبيراً عن العجز الفلسفى ، أو التخريب المتعمد لمسرح الدولة ، الذى لا يمكن أن تنقض بمسئولياته التنفيذية مسارح القطاع الخاص ، مهما سخت في الانفاق ، وحشدت من النجوم والامكانيات ..

لقد رد الكثيرون أزمة مسرح القطاع العام الى اعراض كبار الممثلين عن القيام بالأدوار التى تسند اليهم ، ايناراً للمكاسب المادية الكبيرة التي تعود عليهم من الاشتراك في مسلسلات التليفزيون الخليجية .. ولكننا نجد في هذه المسرحية ثلاثة نجوم من اروج ممثلى هذه المسلسلات ، وهم سهر المرشدى ، ومحمد الحسينى ، وحسين الشربينى .. لم يتربدوا مع غيرهم - في التضحية ببعض مكاسبهم التليفزيونية في سبيل تقديم مسرحية جيدة بكل المقاييس ، بالرغم من ان مؤلفها محمد أبو العلا المسلمونى مازال شاباً في اول سلم الشهرة .. ليس عضواً في لجان القراءة والمكاتب الفنية ، ولا يسبق اسمه لقب الدكتوراه الذى كثيراً ما موه على البعض ، فلما جازوا لاصحابه مسرحيات لا تستحق الاجازة ..

وساعدتهم على ذلك ان مخرج المسرحية - عبد الرحيم الزرقانى - لا يختلف حول استاذيته اثنان .. ولا يعني هذا اتنا نعارض في اتجاه الفروس للمخرجين الشبان ، بقدر ما نعارض في اهال الخبرات المقررة ، وانفراد الشبان بالاخراج وحدهم ، خاصة وأن بعضهم كان يختار خلال الموسم السابقة مسرحيات لا لجوئتها ، بل ارضاء لهذا المسئول الكبير او ذاك ..

وتقدم « الثار ورحلة العذاب » علاجاً حديثاً لحياة الشاعر الجاهلى الكبير « امرئ القيس » ، ومن أهم ما وفقت اليه ووصل قضية الثار القديمة بواقعنا العربى المعاصر ، وما يمزقه من صراعات واضطرابات .. واصرار البطل على موافقة طريقه النضالى بالرغم من كل الصعاب والمعوقات ..

وان كنا نأخذ عليها مساواتها في أكثر من موضوع بين القوتين العظيمتين القديمتين - الروم والفرس - في تأمّلها على الشاعر وقضيته ، مما يوحى بنفس الموقف من القوتين العظيمتين في عالمنا المعاصر ، وهو ما لا يقول به الا مفترض ، او عاجز عن فهم حقائق الصراع السياسي الحديث ..

والمسرحية الثالثة التي اختتم بها « المسرح الحديث » موسمه الشتوى هي « الحلم يدخل القرية » للكاتب الكبير سعد مكاوى ، وقد عالج فيها حلم الانسانية بالعدل والحرية من خلال خرافنة تشيع في قرية مصرية في أعقاب ثورة ١٩١٩ ، مؤداها أن احدى نساء القرية ستلد « المهدى المنتظر » الذى سيملأ الأرض عدلا وينصف المظلومين من ظالميه ..

وإذا كانت المسرحية قد انتهت بانتصار ممثل الإقطاع والرجعية وسلطة البطش البوليسية على جماهير الفلاحين ، واحباطهم لأمالها فى الاصلاح والتغيير الذى كانت تتوقعه على أيدي « المهدى المنتظر » ، فإنها حافلة مع ذلك بالعديد من النغمات المقاتلة الصادرة عن ايمان حقيقى بقدرة الجماهير على التغيير والانتصار على مستغليها وظالميها ..

بهذه المسرحية عاد المخرج الكبير سعد اردىش الى موصلة دوره البناء في اثراء المسرح المصرى بعد غيبة طويلة قضتها بين الجزائر والكويت يدرى ببراعتها المسرحية .. وقد وفق في اخراج المسرحية ، وخلق الجو المناسب ل الموضوعها ، واختيار الممثلين الملائمين لشخصياتها ، وبخاصمة صلاح قابيل في الترزي المستنير والد « المهدى المنتظر » ، وميرفت سعيد في دور « صبوحة » الفازية التي تابت وأصبحت خادمة لقائد « المهدى المنتظر » ، وفاروق نجيب في دور المخبر .. أما محمد أحمد المصرى ( أبو لمعة ) فقد أدى دور « العمدة » بأسلوب مسارح القطاع الخاص الهائل ، وأسرف في الخروج على النص حوارا وحركة حتى كاد يفسد العرض كله ..

وأسهم المسرح الحديث في الموسم الصيفي بعرض مكون من ثلاثة من مسرحيات سعد الدين وهبة التصيرة التي نشرها في كتاب يحمل اسم أحدها وهي « الوزير شال الثلاثة » .. وقد سبق أن قدم « المسرح القومى » ستة من هذه المسرحيات في سهرتين خلال موسمين متتالين .. ومنفي ذلك أن المسرحيات الثلاث التي اختارها « المسرح الحديث » ليست أفضل مسرحيات المجموعة ، فإذا أضفنا إلى ذلك أن هذه المسرحيات نفسها ليست من أفضل ما كتبه سعد الدين وهبة ، أدركنا مدى الظلم الفادح الذي وقع على المخرجين الشبان الذين يقدمون أنفسهم للجمهور لأول مرة من خلال هذه المسرحيات التصيرة بأمكانات ضئيلة وممثلين غالبيتهم غير مشهورين ..

وان كان من الحق أن سليمان الهاوى كان أحسن حظا من زميليه ، لأن مسرحية « عنتر ٨٣ » التي أخرجها أفضل من زميليتها وأخف ظلا وأكثر حيوية وأصالة .. وكل ذلك نقد اضطلع بيطلولتها بنجاح كبير المثلان القديران الموهوبان لطفى لبيب وكريمة الشريف ..

اما أسوأهم حظا فكان سعد عبد الكريم الذى أخرج مسرحية « جوازة صيف » ، فهي نموذج للمسرحية محكمة الصنع التي تعتمد على مناجاة مفتعلة دون أن تقول شيئا .. في حين أن مسرحية « الوزير شال الثلاثة » أقرب للنكتة الساخرة ، وتاثرها واضح بمسرحيه « بين يوم وليلة » لتوفيق الحكيم ، وقد أخرجها بجهود سمير فهمي ، ونجح في تجسيد ما تحويه من جو النفاق الرخيص المسيطر على مصالحنا الحكومية ، وعاونه على تحقيق ذلك عدد من الممثلين المجتهدين من بينهم عبد المنعم عطاء ، وایمان حمدى ، ومحمد محمود ..

كنت أتمنى لو دقق المخرجون الثلاثة في اختيار النصوص التي تكتهم من ابراز مواهبهم وطاقاتهم الفنية بصورة افضل .

\* \* \*

وخلال هذا الموسم شهدنا « مسرح الطليعة » خمسة عروض متفاوتة القيمة ، بداها ببرنامج من قسمين أحياه لذكري الشاعر صلاح عبد الصبور ، القسم الأول مختارات من شعره ومسرحياته أجاد اعدادها واخراجها سمير العصفورى ومحسن حلمى ، والقسم الثانى مسرحية « الاميرة تنتظر » من اخراج فاروق زكى ، الذى بذل جهدا كبيرا ، وقدم عرضًا شيقا ، ولكنه كاد يجرد المسرحية من مضمونها السياسى ، حين حرص على احاطتها باطار تجريدى محابى بعيد عن مضمونها الشرقي ، بل الملى ..

وبعد « مسرح الطليعة » في عرضه الثانى عن دوره ووظيفته حين قدم مسرحية « حادث على الطريق السريع » من اخراج واعداد السيد طليب عن مسرحية « المرحوم » للكاتب اليوغسلاف برانيسلاف نوشيتش ، وهى ملهاة تقليدية جيدة ، مكانها الطبيعي « المسرح الكوميدى » ، ولا شأن لها بمسرح الطليعة والتجارب الجديدة التى ينبغى أن يرتادها أمام الحركة المسرحية .

ويختتم « مسرح الطليعة » موسمه الشتوى بعرض ممتاز من نوع « المونودrama » ، وهو « الحصان » من تأليف كرم النجار ، واخراج احمد زكى ، وتمثيل سناء جميل ، التى عادت الى خشبة المسرح بعد انقطاع أكثر من عشر سنوات ، فأجادت وأبدعت ، بصورة تدعونا الى مطالبتها بالآ تعود الى احتجاجها السابق .. لأننا نعتقد أنه لا سبيل لاقالة مسرحنا من عثرته ما لم يعد اليه كبار فنانيه من الكتاب والمخرجين والممثلين ، وهم كثيرون ، بحيث اذا قدم كل منهم عملا واحدا كل موسم ، او حتى كل موسمين لما تعرض مسرحنا للنكسات التى مني بها خلال العقد الآخر .. وهو ما يتطلب تخطيطا دقيقا محكمًا من جانب قطاع المسرح لتحقيقه .

ويناجئنا « مسرح الطليعة » في الموسم الصيفي بأغرب عرضين قدماهما منذ إنشائه .. الأول لم يستمر سوى ليلة واحدة .. تعبرا عن نزوة طارئة لمديره السابق سمير العصفورى للتاليق بالاضافة للخروج .. فقد كتب سيرته الذاتية بأسلوب روائى خال من اي فعل او صراع او حدث ، وهى مقومات اي عمل درامي ، وأسماؤها « مسافر ظهر » معارضه « المسافر ليل » لصلاح عبد الصبور ، فكان من الطبيعي أن ترفضها لجنة القراءة بقطاع المسرح ، فلما طلب تقديمها فى شكل بسيط أشبه بالقراءة الدرامية ودون اي تكلفة وافق القطاع ، ولكن المخرج عاد واكتفى بالعرض الوحيد ، الذى حشد له بالمؤثرات الموسيقية والضوئية والشراحت الملونة ، والأداء الخطابى .. والحركة الزاعقة .. دون أن ينجح في تحويله إلى عرض درامي ..

اما العرض الآخر فهو مسرحية « المجاذيب » للدكتور محمد عنانى .. كانت قد قدمت للجنة القراءة باسم « الدراويش » فرفضتها بجماع ثلاثة من أعضائها .. ولكنها عادت الى الظهور بضغط بعض أصحاب النفوذ والتاثير من مسئولى وزارة الثقافة وأصدقاء المؤلف ، بعد تغيير اسمها ، وادخال تعديلات طفيفة عليها ..

والمسرحية تدين الاحتيال باسم الدين لخداع الشباب وتضليله ، كما تهاجم تجار الانفتاح الاستهلاكي ، ولكن المحزن أنها تفعل ذلك بأسلوب ركيك متهالك ، يحاول اقتناص الفكرة الرخيمة أكثر مما يتم في طرح القضية أو يحل الشخصية ..

وزاد المخرج المسرحية هلهلة وعبوطا برقاصات الغوازى الخليعة التي فرضها عليها .. فأقبلت عليها نوعية خاصة من الجمهور لم يعرفها مسرح الطليعة من قبل .. وبذلك يكون بمعاونة د. محمد عنانى قد نجح في القضاء على فرقة من أرقى فرقنا ، وحولها إلى أحدى فرق القطاع الخاص المابطة ، وان كانت تمتاز عليها بأن ثمن الذكرة خمسين قرشا لا غير .. وهو نجاح لا يستهان به !!

\* \* \*

وفي الوقت الذي لا تجد فيه فرق قطاع المسرح مسارح تمثل عليها ، أضاف القطاع فرقتين جديدين إلى فرقه .. وهما « مسرح الشباب » و « المسرح المتجول » .. وتسمية المسرح الآخر تدل على قصور واضح في فهم وظيفة قطاع المسرح ، حين يتصور أن عمل فرقه الأخرى تاصر على القاهرة وحدها ، ولذلك أنشأ فرقة جديدة مهمتها أن تتجول بين الأقاليم .. مع أن المفروض أن للأقاليم نصيبا في كل عرض تقدمه فرق القطاع مساويا لنصيب القاهرة إن لم يزد ، وفرقة واحدة لا يمكن أن تكفي لتغطية كل أرجاء الجمهورية لا في موسم واحد ، ولا في عشرة مواسم !!

أما « مسرح الشباب » فقد جهدت كثيرا لتحديد دور تميز له فلم أوفق ، اذ المفروض أن كل فرقنا المسرحية تقدم عروضا للشباب ، وتعالج قضاياه ، وتختبر تذاكرها لطلاب المدارس والجامعات وأعضاء النقابات العمالية .. ولكن المفروض شيء وما يحدث فعلًا شيء آخر ..

أن المبرر الوحيد لتخصيص مسارح للشباب هو استيعاب طاقاتهم الفنية ، وهذا ليس دور قطاع المسرح ، بل دور مسارح الهواة التابعة لجهاز الشباب والثقافة الجماهيرية واتحاد عمال مصر ، والجامعات والمدارس ..

اما ان كان المقصود بإنشاء هاتين الفرقتين الجديدين هو استيعاب عدد من الممثلين الماطلين بقطاع المسرح ، واتاحة فرص للعمل أمامهم ، فكان إنشاء شعب للفرق القائمة كائنا لتحقيق هذا الهدف .. ومع ذلك فقد استعانت الفرق بعديد من الممثلين من خارج القطاع في العروض القليلة التي قدمتها .. وأغرب من ذلك ان قطاع المسرح عين بهاتين الفرقتين عددا غير قليل من الممثلين من غير العاملين به ، وهو الذي يعاني من العمالة الزائدة ، وكثرة الممثلين الذين لا يجدون فرصة واحدة للظهور على خشبة المسرح ولو مرة واحدة كل بضعة سنوات !!

وابا كان الأمر فمن حق هاتين الفرقتين أن تتربي في الحكم عليهما وعلى مدى حاجتنا اليهما ، لأن موسم واحدا لا يمكن لتقدير نشاطهما ..

لقد بدأ « المسرح المتجول » عمله بتقديم مسرحية قديمة سبق عرضها في بعض فرق الثقافة الجماهيرية ، وهي مسرحية « أزمة شرف » من تأليف ليلى عبد الباسط ومحمد الباجس ، واخراج مدير الفرقة عبد الغفار عودة ،

وعرضت في عدة مدن خارج القاهرة ، قبل عرضها بالمسرح العائم بالقاهرة ..  
بعد أن أضفت إليها كما كبريا من مضحكات ومتشهيات وارتجلالات المسرح  
التجاري ..

وفي الوقت نفسه نظم « المسرح المتجول » سلسلة من المحاضرات والندوات الثقافية قدمت كلها بمقره بمبنى معهد الموسيقى العربية بالقاهرة ، وكان المنطق يقضى بتجوالها بين الأقاليم استكمالاً لوظيفة المسرح وطبيعة دوره ، وهو جهد مشكور على كل حال ، وإن كنت أعتقد أنه لا يدخل في عمل الفرقة ، بتدر ما يدخل في اختصاص أكاديمية الفنون ، والمركز القومي للمسرح ، ومسرح الطبيعة ..

وبدا « مسرح الشباب » نشاطه بتقديم « الملحمة الحمدية » للشاعر كامل أمين واخراج جلال توفيق ، بأسلوب يجمع بين الالقاء والانشداد الدينى والرقص التوقيعى على نسق « الامسيات الدينية » التى قدمت مؤخرا ، ولكن باماكنات فنية اقل بكثير ، فلم تحظ باى اقبال جماهيري ، خامسة وقد عرضت فى فصل الشتاء على « مسرح ناظمة رشدى » الصيفى المطل على النيل ، بعد تغطيته باقمشة السرادقات ..

وأتجهت الفرقتان بعد ذلك الى مسرحه بعض مناهج الثانوية العامة.. فقدم «مسرح الشباب» اعدادا لترجمة الرواية الانجليزية «قلعة الخطر» من اخراج مصطفى الدمرداش في حين قدم «المسرح المتجول» اعدادا لنهج التاريخ المقرر على طلبة القسم الادبي ، من اخراج سامي عبد النبي ..

والفكرة جيدة بلا ريب ، ولكنها لم تدرس الدراسة الواجبة ، بل عولجت بفجاجة وتسرع ، فغلب على العرضين أسلوب فرق القطاع الخاص في محاولة التطرف والاضحاك باي ثمن ، مما أفسد الهدف التibil ..

هذا الارتباك الواضح في عمل فرق قطاع المسرح ، وقلة العروض التي تدمتها ، خصوصاً في الموسم الشتوي الطويل ، أغري القائمين على جهاز الثقافة الجماهيرية بمحاولة ملء الفراغ الشاغر في الحركة المسرحية ، وتجاوز المجال الأصلي لنشاطهم المسرحي مع فناني الأقاليم وهواته ، وتكتيف قدر كبير من جهودهم في القاهرة ، حيث كبار المسؤولين ، وأوضاء أجهزة الإعلام .. فانتفعوا جانباً كبيراً من الميزانية المحددة المخصصة للمسرح لتقديم أربعة عروض كبيرة في القاهرة وحدها .

كان أول تلك العروض هو « حديث في وادي الجن » الذي قدم في مهرجان شوقي وحافظ عقب فضيحة « مجنون ليلي » .. وهو من اعداد يسرى الجندى ، واخراج سمير العصفورى وماهر عبد الحميد .. وهو عرض استعراضي يعتمد أساسا على الرقص والموسيقى والفناء والديكورات والملايين البرأة .. اضطلع بهذا الجانب إساتذة وطلاب معاهد أكاديمية

الفنون ، أما الجاتب التمثيلي فقد اداه فنانو « مسرح الطليعة » .. في حين انتصر دور الثقافة الجماهيرية على الانتاج والتمويل !

وشئء قريب من هذا ينطبق على العرض الثاني ، وهو مسرحية « المخططين » التي كتبها يوسف ادريس ، وأخرجها سعد ارشش سنة ١٩٦٩، ثم منع عرضها في ليلة الافتتاح .. وقام باخراجها هذه المره احمد زكي رئيس قطاع المسرح ، وعهد بهم ادوارها لعدد من الممثلين المحترفين وقلة من ممثلى الثقافة الجماهيرية ، بالإضافة الى بعض ممثلى مسرح الطليعة الذى استضاف هذا العرض الناجح ، لأن المسرحية عالجت – في جانب منها على الأقل – موضوعا سياسيا مازال ساخنا ومطروحا على واقعنا ، واعنى به عجز الزعيم عن اجراء الاصلاحات والتغييرات الفرورية ، نتيجة للحصار الحديدى الذى يصرره حوله معاونوه من الانهاريين والمتغعين بالأوضاع الفاسدة القائمة ..

وكانت المسرحية الثالثة التى تقدمتها « الثقافة الجماهيرية » في القاهرة وحدها هي « لعبة الزمن » التي كتبها نعمان عاشور ونشرها في كتاب منذ بضع سنوات ، ولم تجد مخرجا يتحمس لتقديمها في احدى فرق قطاع المسرح .. فتبناها المخرج عبد الرحمن الشافعى ، وقدمها على « مسرح السامر » بممثل الثقافة الجماهيرية وامكاناتها المحدودة ، فلم يقدر لها النجاح ، لفالة هذه الامكانيات .. وقبل ذلك لأن المؤلف الكبير تحلى فيها عن جو الاسرة المصرية المتوسطة الذى برع في تصويره واستوحى منه كل مسرحياته السابقة الناجحة ، واقتصر منظمة المسرح الفكري التي يبدو أن مواهبه لم تؤهله للجادحة فيه ..

وتاتى بعد ذلك « مأذن المحروسة » من تأليف الكاتب الصاعد محمد أبو العلا السلاموني ، وقد صور فيها جوانب من نضال الشعب بقيادة الأزهر ضد الفزاعة الفرنسيين في أوائل القرن التاسع عشر ، في إطار استوحاه من فن المهرجين الشعبيين الذين عرفتهم مصر في تلك الفترة باسم « المحيظين » . وأخرجها في « وكالة الغوري » الفنان الكبير سعد ارشش ، منجع في تحويلها إلى عرض شعبي متماست حائل بالحياة والتشويق والامتناع ، دون أن يجني على مضمونها السياسي المتقدم ، بل على العكس أكده وأبرزه من خلال الأغنية والرقصة والمشاهد الصاحكة ..

انها عروض جيدة بشكل عام ، لا يعيها سوى تقديمها في القاهرة وحدها ، الامر الذى يتعارض مع الدور الأساسى لمسرح الثقافة الجماهيرية في الأقاليم المحرومة من كل نشاط فنى ، والمهمام الثقافية والتربوية والسياسية المنوطه به ..

أن مسرح الثقافة الجماهيرية يتمتع بميزة نادرة لا تشاركه فيها أى نوعية أخرى من المسارح .. فبينما وصل سعر ذكرة الدخول في مسارح القطاع الخاص إلى خمسة عشر جنيها ، وفي القطاع العام إلى خمسة جنيهات .. فان مسارح الثقافة الجماهيرية لا تقتاضى مليها واحدا من جمهورها ، او هذا هو المفروض .. ومعنى ذلك ان جمهورها يتكون من غير القادرين على ثمن تذاكر القطاعين الخاص والعام ، وهم غالبية مواطنينا

.. وليس هناك ما يمنع القادرین من ارتیاده .. ای انه ببساطة مسرح كل الناس .. او هكذا يجب ان يكون ..

والمفروض ان هذه الحقيقة الاساسية هي التي تحدد طبيعة مسرح الثانة الجماهيرية ودوره .. ملا عذر له اذا اسف او ترخص باى صورة من الصور ، لأن جمهوره مضمون مهما قدم ، ولا دخل لايرأد شبک التذاكر في تحديد ما يقدمه ، لأنه لا يوجد شبک تذاكر املا .. لذلك فمن الغريب ان يظل غالبية مخرجى الثانة الجماهيرية ، ومعظمهم من الشبان ، يذورون داخل الاطر الفنية التقليدية ، ولا ينتهزون هذه الفرصة النادرة المتاحة لهم لاقتحام تجارب فنية جريئة ، تستوحى البيئات التي يعملون فيها ، وتحاول خدمتها وتطويرها بكل سبيل ممكن ..

ان نسبة كبيرة من مواطنينا — تزيد على النصف في التقديرات الرسمية — لا يقرؤون ولا يكتبون ، ومن ثم لا يستطيعون المشاركة الفعالة في حل مشكلات بلادهم ، والحفاظ على حقوقهم تجاه الاجهزه البروتراطية المتعنة ، واختيار ممثلיהם الصالحين في المؤسسات الديمقرطية .. وباستطاعة مسرح الثانة الجماهيرية ان يقوم بدور تثقيفي حيوى ، نيرن وبيوعي ، ويسلى ويعلم .. وهو ضامن اقبال الجماهير عليه ، واستيعابها لكل ما يقدمه لها ..

فلعل « المؤتمر الأول لمسرح الثانة الجماهيرية » الذي عقد هذا العام في اعتاب مهرجان فرق الثانة الجماهيرية المسرحية ، ان يسفر عن أعمال نافعة في هذا الاتجاه .. وان واجب الانتصاف يقتضى الاشارة الى عودة بعض مخرجى الثانة الجماهيرية الى الاهتمام بمسرح القرية .. كتجربة عباس احمد مع الفرقة النموذجية في مسرحية حسن ونعميمة من تالينه واخراجه ، وتجربة احمد اسماعيل في التاليف الجماعى مع عدد شباب القرية « شبرابخوم » بالمنوفية ، نرجو ان تستمر هذه التجارب وتنضاعف حتى تصبح هي أساس العمل في مسرح الثانة الجماهيرية ..

وكم كان بودى ان تستكمل هذه الدراسة بالحديث عن بقية مسارح الهوا في المسرح الممالي ، والمدرسى ، والجامعي ، وفرق مراكز الشباب ، والمسانع والشركات .. غير اننى لم يتع لى متابعة شيء من انشاطتها خلال الموسم الماضى .. وفي هذا تقصير من جانبي بلا ريب ، لا يخفى منه كثيرا انى لم اتلق دعوة واحدة من هذه الفرق المهاوية او غيرها وفي هذا تقصير من جانب القائمين عليها .. قد يفسر في الوقت نفسه قلة ما نشر عنها في الصحف وبقية اجهزة الاعلام ، وان لم يعفها هي الاخرى من مسئولية متابعة ما تقدمه تلك الفرق .. وهى حالة لابد من علاجها ، لأن هذه المسارح ، مع مسرح الثانة الجماهيرية ، تمثل القاعدة المسرحية الواسعة ، التي يمكن ان تغير شكل المسرح المحترف وتعالج ازمه ، اذا نجحنا في ترشيدها وتوجيهها الوجهة السليمة ، بدلا من ان نهملها ونتركها لتتصبّع صورة مشوهة مهزوزة لاسوا ما يقدمه مسرح المحترفين ، كما هو حادث الان في اغلب تقدمه من عروض ..

ومن اهم ايجابيات الموسم المقضى انتباه لجنة الثانة والاعلام والسياحة بمجلس الشعب الى تفاصیل ازمة المسرح بصورة تستوجب العلاج

السريع ، فدعت المهنئين بشئون المسرح الى جلسة استماع في ديسمبر الماضي ، طرحت خلالها عديد من الآراء الناضجة والاقتراحات البناءة .

ومن حضروا تلك الجلسة صدمهم أن يسمعوا السيد مختار هاشمي وزير الدولة لشئون مجلس الشعب والشورى يقول ان الحكومة تعامل مع مسرحي القطاع العام والخاص على قدم المساواة ، فكانه يقرر ان الحكومة لا تفرق في معاملتها بين مستشفى القصر العيني ومستشفيات الاستثمار السياحية .. ثم تلاه السيد محمد عبد الحميد رضوان وزير الدولة للثقافة ليقرر ان مسرحية « قسمتى » ( التي استغل فيها القطاع الخاص القطاع العام ) قد حققت نجاحا ينوق كل توقع ، بصورة تدعو الى احتذائها وتكرارها !!

وإذا كان معنى ذلك ان كبار المسؤولين في الحكومة مازالوا ينظرون للمسرح باعتباره وسيلة ترفية وتسليمة لا أكثر .. فإن « تقرير لجنة الثقافة والاعلام والسياحة » ، برئاسة د. سهر القماوى ، وعضوية الفنان حمدى احمد ، الذى أختير مقرر لها اثناء مناقشته بمجلس الشعب ، قد حسم هذه القضية بصورة لا تدع مجالا للتردد او المزايدة ، فقد جاء فيه بالحرف الواحد :

« .. يعد المسرح مؤسسة من مؤسسات التنمية الاجتماعية الهامة في الدولة – بل يجب أن يوضع في مستوى المؤسسات الاقتصادية والزراعية الصناعية والتعليمية والصحية لما له من تأثير خطير على الثقافة بوجه عام – فالمعطاءات المسرحية خدمة جماهيرية تربوية غالية في الامانة شأن التعليم تsem في اعادة بناء الانسان المصرى الذي لا يمكن ان تصوغه القوانين ولا القرارات الادارية بدرجة تتساوى مع تأثير الفنون والثقافة .. والمسرح هو الجهاز الثقافي الأصيل الذى يهتم بصياغة الانسان حضاريا ، وتوعيته ثقافيا ووطنيا وسياسيا واجتماعيا .. » .

وبعد أن يناقش التقرير اوضاع الازمة المسرحية واسبابها منذ اواخر السنتين ، يعود ليقول :

« المسرح اشد الفنون ارتباطا بالواقع الجماهيري وبالقضايا الجماهيرية .. وإذا لم تعالج هذه القضايا معالجة صحيحة وبحرية كاملة في المسرح فاننا نكون قد جرينا من طبيعته الاساسية وبعذنا به كل البعد عن هدفه .. وان كانت مهمة المسرح أن يعكس الواقع الاجتماعي فهذا لا يمثل غير مهمته الاولى .. أما النصف الثاني والمكمل فهو أن يعمل في الوقت نفسه على تغييره الى الأفضل والانفع والاجمل .. ولن يتحقق هذا الا بوضع خطة ثابتة يراعى فيها المستوى الفكرى للمشاهد ، واعتبار المعطاءات المسرحية خدمة جماهيرية تربوية غالية في الامانة شأنها شأن التعليم والصحة والفداء .. » .

وانطلاقا من هذا المفهوم السليم الناضج لدور المسرح في حياتنا ، اقترح التقرير حلولا عملية لازمه المعاصرة من أهمها :

– من خلال التخطيط والتنظيم يمكن لهيئة المسرح أن تنظم عمل الفنان وارتباطه بالنسبة للمسرحية التى سيعمل بها ومرة عرضها بحيث

يمكن ممارسة انشطته الفنية الأخرى في التليفزيون أو السينما داخل مصر أو خارجها في الأوقات التي لا يكون مرتبطاً فيها بعمله في المسرح .

- نرى اللجنة أن يكون لكل بيت مسرحي استقلاله . التسام ادارياً ووظيفياً وكذلك بالنسبة لفنانيه وأن تحدد اهدافه وواجباته .
- تطالب اللجنة الا تقصى دور العرض منها كانت الأسباب ، فالقطاع العام هو الركيزة الأساسية في أي تخطيط علمي مدروس .
- ترى اللجنة أن تكون هناك قنوات اتصال بين التليفزيون والمسرح ، وأن تكون هناك خطة او تنسيق لما ينبغي أن يكون عليه التعاون بين التليفزيون والمسرح ، نظراً لما للتلليفزيون من تأثير في المجتمع المصري الذي يعاني الأمية . لذلك يقتضي الأمر أن تكون الاعمال المسرحية التي تقدم من خلال شاشة التليفزيون اعملاً هادفة رفيعة المستوى .

- توصى اللجنة بالا نغفل دور المسرح المدرسي ومسرح الطفل .. كما توصى بضرورة الاهتمام بالوعي المسرحي في مراحل التعليم المختلفة ، وأن تكون هناك صلة او همزة وصل بين هيئة المسرح وبين وزارة التربية والتعليم .. وأن تكون هناك صلة أيضاً بين هيئة المسرح والجمعيات العمالية ..

- تطالب اللجنة باشراف الدولة على نوعية ما يقدمه القطاع الخاص حتى يحفظ للفن قدسيته وللمسرح قيمته وللمفترج وعيه وذوقه .

- ترى اللجنة ضرورة تغيير مفهوم الرقابة على المصنفات الفنية واعادة النظر في قانونها و مهمتها .. بحيث لا تكون قيada على حرية الفنان والفنان .. وتوحيد مفهوم الرقابة على المصنفات الفنية بالمسرح والتليفزيون حتى لا يحدث تضارب صارخ بين ما يقبله المسرح ويصر التليفزيون على رفضه ..

هذا التقرير طبع ووزع على أعضاء مجلس الشعب ، وناقشوه في جلسة ١٤ مارس ١٩٨٣ ، وأقرروا ما جاء به من توصيات ، اي أنها أصبحت ملزمة للحكومة ، وواجبة التنفيذ على وزارة الثقافة ومطاع المسرح ..

وها قد مضى أكثر من ستة أشهر على ذلك لم يتحقق خلالها شيء من توصيات مجلس الشعب ، والسيد وزير الثقافة يقول في حديث نشرته جريدة الجمهورية في ١٨ يونيو :

« أنا لا انكر أن بلدنا تعانى من أزمة حادة في المسرح نتيجة عوامل مجتمعة لم يحن بعد وقت فتح ملفاتها .. » .

فليا قرر أخيراً ، منذ أقل من شهرين فتحها ، بعد مضى ما يقرب من عامين على توليه الوزارة ، اذا .. شكل مزيداً من اللجان ، لتكتب مزيداً من التقارير .. مع أن مشكلة المسرح قد تلت بحثاً ، وكتبت فيها تقارير وتوصيات تملأ عين الشمس ، والحلول واضحة ومعروفة ولا تحتاج الى ذكاء كبير ، اذا كانا نريد اصلاح احوال المسرح حقاً .. وهو ما بدأنا اشك فيه ..

## قص ٠٠ سليلة الدريرفيل

### بين هاردى وبولانسكي

حسن حسنى

« لکى يطلب من هذا الجيل دم جميع الانبياء المهرق منذ انشاء العالم »  
 (لوقا اصحاح ١١ . الآية ٥٠ )

نبدا الحياة بالخروج من عتمة اللاوجود ، ونمضي صاعدين  
 ابدا على الطريق المستحيل نحو الوعي بالذات وبالعالم . مما  
 الذى تستطع ان تقدمه ايدينا في مواجهة السى المصود الطويل ؟

ربما حين تبلغ النهاية في الاسم نصادف الفرج العميق الكامن في  
 الكون وراء كل مظاهر اليأس . حينئذ نقط نكون قد بلغنا القمة الاخيرة .  
 نكون قد صرنا ( المستنيرين ) حقا .

ولكن ، كيف يتللى لنا التمسك والانتظار دون ذلك الطريق  
 الصاعد بغير نهاية نحو النروءة في الالم ؟ الرواية هي درة اعمال « توماس  
 هاردى » الروائية وخلاصة فلسنته في الحياة وجماع روئيته المتبصبة  
 للوجود . وهى نضلا عن ذلك يمكن اعتبارها — دون شك — واحدة من  
 قمم الادب الانجليزى قاطبة ابان العصر الفيكتوري سواء على صعيد  
 المحتوى الفكري أو الاحكام الفنى . وحين صدرت هذه الرواية للمرة الاولى  
 أثارت على كاتبها كل نسمة ونورة المقتلة الفيكتورية المحانطة والخطيرية  
 الى حد اتهام « هاردى » بالخروج على جوانب الفضيلة في الحياة ،  
 وخاصة بسبب عنوانها الفرعى وكان ( امرأة طاهرة ) .

تحكى الرواية ت詮釋 رحلة تلك الفتاة الفتيرة والجميلة — التي  
 تستيقظ عائلتها فجأة على حقيقة اصلها التبليل — على درب الحياة الوعر ،  
 ودراما سقوطها .

و «تس» هي تلك الانسان الذي يقتدّ به في القلب من الاحداث مباشرة دونها وعي منه او اراده ، ولا يبقى امامه سوى اختيار وحيد ، حاسم وضروري ، وهو كيف يستقبل هذه الفرورة ؟ هل بالرضاء بها والتواافق معها والعمل من خلالها لاما ترى بالتمرد ضدها ؟

و «تس» التي كانت ، انساعت اولا وطويلا قبل ان تعلن كلمتها الاخيرة بالرفض وبالتحدى ... منذ البداية ترك ابنه الطبيعية هذه ( انتا نعيش فوق كوكب فاسد ) . وتستقبل «تس» هذه الحقيقة المؤسفة كثمر اكيد لا ينفع منه . هي لا تعرف شيئا عن الفرح ، عن السعادة الحقة ، حتى في اوج لحظات الحب العميق والاشتياق الحار ، ولا ترى في الوجود شيئا عدا المأساة التي تتخلل كل ثناياها . انها تدرك ذلك بالفطرة ، بالحدس البيني والالهام الداخلي الحزين . اما العلة الموضوعية في ذلك فليس هناك من يستطيع ان يضع يده عليها ، حتى زوجها المتفجّر التمرد بكل بصيرته وكتبه التي تعجز عن النناذ الى جوهر الاسباب مكتبة بالوقوف العاجز الذليل امام وصف مظاهر المأساة فقط . وتوثمن «تس» على نحو ميتافيزيقي منهم بأن العلة تكمن في تلك القوى البعيدة ، المجهولة والغائبة ، والتي تتفجّر مزهوة وراء كل مظاهر الخلل والاضطراب في هذا الكون .

فإذا كان الامر كذلك فلن يكون الوجود مجرد ( غرور ) على النحو الذي قال به « سليمان النبي » قديما ، وانما سيكون ما هو أبعد من ذلك مدى واعمق دلالة وأعظم خطاها . سوف يصر الوجود موتا محققا ، ولوسوس يضحي الانسان غريبا وطريقا ابدا ، ( قايين ) بغير نهاية ، في العالم وليس منه ... وفي تسلیم كامل ينبع على «تس» ( سليلة قايين ) ان تدفع الشمن كاملا على تلك الجريمة الابدية الاولى . ولما كان القصاص بالروح فان على «تس» ان تروض نفسها على افتقادها الدائم الى الشعور برسوخ الروح وامتلائها ، على التسلیم بعدمية الواقع وكابوسيته . ان تقنع بالاستلقاء على العشب وحيدة ، مطلبة النظر الى تلك النجمة البعيدة في السماء في محاولة يائسة لتحسس طريقها نحو الروح دونها امل .

وتنتهي لنا بعض التساؤلات القلقة والعلقة ابدا دون جواب حاسم .

فهل كان من المحتم حقا ان يدفع آخر سلالة « الدريرفيل » بابنته «تس» الى حيث يريض ذلك « الدريرفيل » الآخر المزيف كي ينبع اخيرا في نفسي برائتها الاولى ، كي يعمدها بالالم وبالجريمة ، كي يجعلها تبدأ رحلة الصعود اللانهائية القديمة تلك ، بقلب منسحق وروح محطمة وجنين في الاحشاء يلقطه الجميع ؟

هل كان من المحتم حقا الا يختار « اينجل » سوى هذه الفتاة حاملة اللغة الابدية دون غيرها من الفتيات اللاتي كن يهمن به جها - حبيبه له وزوجة برياط وثيق امام الله لا ينفصمه ؟ وهل كان من المحتم حقا ان يعجز ذلك المحب الرقيق العنブ عن تحرير نفسه - وتحريرها - من وزر هذه الخطيئة . وأن يغادرها وحيدة الى بلاد بعيدة حيث لا ينفك في أن يجب على خطاباتها الحزينة وتوصياتها الكثيرة ولو بكلمة واحدة حتى تصل الى قرار منعطف اليأس وتکاد تشرف على الموت حزنا من جراء هذه القسوة التي يواجهها بها العالم ؟

هل كان من المحم حتا أن تصير «تس» بدورها في النهاية مسافة من هذا العالم ، تعرف هي أيضاً كيف تقابل القسوة بالقسوة ، كيف يمكن للقلب أن يتصلد وأن يكره ، كيف تنتقل من التسليم الكايل الحزين إلى الرفض العنفي ، وكيف ترفض كل ما قد كان بطعنة واحدة أكيدة توجه إلى قلب كل «دربرفيل» مزيف ، من يدكل «دربرفيل» حقيقى حامل للعنة «قايين» الابدية؟

وبدو لنا أن «هاردى» يقعن بالإجابة على كل هذه التساؤلات بالآيات . فالرواية بأكملها تهيمن عليها فكرتان اساسيتان ، أو فلنقل بالاحرى احساسان غالبان ومتناقضان في آن . والاحساس الاول الذى يفرض وجوده بقوة على كامل الاحداث وكل الشخصوم – وخاصة شخصية صاحبة المسأة – هو الشعور الجارف والعميق بأصالحة الخطيئة وتجذرها داخل كل النقوص . أما الاحساس الآخر الذى ييرز ويتناقض مع تعدد الاحداث واستمرار الصعود الصعب فهو التمرد العنفي ، نقيض الاحساس الاول ومحاولة نفيه بالقوة ، بالجريمة . وهكذا تكمل الرؤية المأساوية الدائرية من حيث تبدا ، ليسقط الجميع فريسة لقانون العنف الراسخ وضحايا لتلك الخطيئة الاولى وتتجلى هذه الرؤية المتباينة واضحة في نهاية الرواية ، حين يصور «هاردى» اعدام «تس» مختتما العمل بعبارة منقوله عن «اسخيлюس» تقول (لقد نفذ «المعدل» ، وفرغ كبير الآلهة من تلاعيبة بـ «تس» ) .

وحين انهمي بعض معاصريه بالتشاؤم كان رده عليهم (الست متشائماً ، بيـد اـنـي لا اـقـدر عـلـى تـصـوـير الـحـيـاة فـي غـير حـقـيقـتها) . وبيـد اـنـه لاـبـد وـانـ يكون هـنـاك فـي كـل عـصـر مـن لاـيـقـل غـير النـهـاـيـات السـعـيـدة لـلـعـذـابـات الـإـنـسـانـيـة ، وـفـي الـفن خـاصـة . غـير اـنـ مـنـطـقـ الـحـيـاة ذاتـها الـذـى يـقـع عـلـيـه اـدـراكـ الـفـنان الـبـصـير ، وـصـدقـه فـي التـعـبـيرـ الـفـنـى مـن هـذـهـ الحقـائقـ الـتـى يـعـثـر عـلـيـهاـ وـيـحـترـقـ بـهـاـ لـابـد وـانـ يـدـفعـهـ إـلـى تـحدـىـ هـؤـلـاءـ الـقـاتـلـينـ بـالـتـقـاؤـلـ ، وـاـصـابـةـ تـقـاؤـلـهـ هـذـاـ بـكـلـ شـسـوةـ وـفـيـ الصـمـيمـ . وـهـذـاـ مـاـ يـعـجزـ الـكـثـرـينـ مـنـاـ عـنـ قـبـولـهـ وـعـنـ اـحـتمـالـهـ .

لقد عاش «هاردى» حياة طويلة امتدت لأكثر من ثمانية وثمانين عاماً ، في مجتمع يعاني من التزمت الفيكتوري في الاخلاق وفي الفن ، وفي ظل حضارة صاحبة احاديث التعبير عن نفسها بالحديد والنار . وكانت لشاعريتها العميقة وحسه المرهف الدقيق اثرهما في رفضه لهذا كله وفي احساسه بالخطر المحدق بالحياة الإنسانية . كما كان انشغاله الدائب بالمسائل الدينية دافعاً قوياً له إلى اضفاء تلك النزعة الميتافيزيقية والأخلاقية المثالية على رؤيته للوجود ولعله الخلل فيه . وكانت صرخته النينية الكبرى تلك محاولة للتعبير عن هذا الرفض والاعلان عن الوقوف من هذا الوجود موقفاً منقبضاً عابساً ، غارقاً حتى الانين في دخان الحياة المصرية وصخبها رغم كل محاولات الانفلات من دائرة براثناها الجهنمية الرهيبة .

وبعد نصف قرن كامل من الزمان مر على رحيل «هاردى» عن هذا العالم ، يلتئي المخرج البولونى الاصل «رومأن بولانسكي» ليرفع نفس الراية ، وليطلق نفس الصرخة في وجه الجميع ، معلناً عن نفس الرؤية من خلال القصة ذاتها . ويبحث «بولانسكي» طويلاً عن أحد ي GAMER بانتاج مثل هذه

الرواية وتمويلها كى تتحول الى شريط سينمائى ، وأخيراً توافق احدى الشركات الفرنسية — الانجليزية المشتركة على انتاج مثل هذا العمل الفضم الذى تجاوزت ميزانيته مبلغ الستة مليارات فرنك فرنسي .

والامر الذى يلفت النظر — ومنذ الوهلة الاولى — في ذلك الشريط السينمائى الذى أعده «بولانسكي» عن النص الابي هو ذلك الالقاء الكامل بينهما — بل بالاحرى التطبيق — سواء على صعيد الرؤية الفكرية بصفة عامة ، او بالنسبة لتطور الاحداث والشخصيات داخل البناء الدرامي ، او حتى في نقل الصور المشاهد التى اوردها «هاردى» في كتابه بكل الدقة وينفس الابعاد التشكيلية والمدلولات الدرامية . الامر الذى اوضح التزام السيناريو التزاماً كاملاً بالبناء القصصى المحكم كما شدّه «هاردى» . ولا ينفى هذا استبعاد «بولانسكي» لبعض المشاهد والفصول من الرواية ، وخاصة ذلك الفصل الذى تحدث فيه «هاردى» عن ذلك الاهتمام المؤقت والزائف لذلك «الدريرفيل» المزيف ، فان هذا الاستبعاد لم يؤثر على الخط الفكري للعمل او على تنايميه الدرامي بأى شكل من الاشكال ، كما اتى في النص الابي . كما اوضح التزام الحوار في الشريط السينمائى بنفس الحوار الذى جاء في كتاب «هاردى» وبنفس الصياغة تقريباً — بالطبع مع استبعاد تلك المبالغات المطلولة في الرواية ، وهى على اية حال غير كثيرة في النص الابي الذى يغلب عليه الوصف والسرد القصصيين ، وأيضاً المونولوجات الداخلية التى أجاد «بولانسكي» التعبير عنها بالصورة وتعبيرات وجوه الممثلين — وهذه هي لغة السينما الحقيقية — اجاده تامة .

وثمة سؤال يفرض نفسه علينا يتصل بالعملة في تبني «بولانسكي» لذات الرؤية القائمة والمتقبضة التي اوردها «هاردى» في روايته على هذا النحو التقيق وشبه التام ، فهل يريد «بولانسكي» ان ينتقل اليانا ايمانه بأنه ليس من ثمة امل في الخلاص رغم التقدم في الزمن وفي المعرفة ؟

ويبدو انه يريد ان يضعنا في مواجهة هذه العقيدة مباشرة وبكل التحديد . فمن خلال الصورة يرسم «بولانسكي» صورة لـ «تس» وهي على طول الطريق تواجه القسوة بالصمت وبالانتظار ، وهي تعي جيداً السلام والحب وحياة الروح ، وهي تأمل ان تمضي الايام الصعبة ليأتى الغد المحمل بهدايا المحبة والتسامح . يجعلها «بولانسكي» على ذلك الاكتشاف المروع الذى يورقه وهو انه ليس هناك من شيء يصبح أكثر جمالاً وحقيقة مع ماضى الزمن . أصبحت «تس» لا ترى في الكون سوى خلل لا ينفك يتعاظم ويتبدي في العديد من المظاهر ، سوى اظلم في الوجود لا ينفك يزداد يوماً بعد يوم . وكانت تعي جيداً انها تنتقل من رحيل الى رحيل دونما امل في الخلاص . أما بلوغ الاستثناء ، الصعود الدائم نحو التبصر بحقيقة الذات والعالم ، فهو عسيرة حقاً ، وقليلون هم القادرون على استشراف تلك القمة الاخيرة النائية . أما الفالية فهم لا محالة يسقطون في منتصف الطريق فريسة للعنف ، وللموت ، وللنطق الاشياء غير المعقول . وهكذا سقطت «تس» .

وفي هذا المسدد يقول «بولانسكي»، (نعم ، أن الفيلم متشائم لأنني متشائم ، فان الحياة ليست لعبة) .

ويبقى السؤال قائما .. ما الذى يدفع هذا الفنان الشاب الى الایمان بمثل هذه الرؤية المتقضية ، والى اعلن تساميـه هكذا ، كالصرخة ، بكل عنفها وتبريـحها ؟

وبعـدا عن انتباض «هاردى» ذـى الطابع المباينـيـقى ، يـبدو ان هـنـاك من الاسباب التـى تـكـمن وراء هـذـه السـودـاوـيـة الصـارـخـة . بعضـها مـوضـوعـى يـتـوـى فى صـمـيمـ الحـضـارـةـ الغـرـبـيـةـ بـكـاـلـمـاـها .. هـذـهـ الحـضـارـةـ التـى بـدـأـتـ بـنـفـى اللهـ وـالـتـى تـسـيرـ بـخـطـىـ سـرـيـمـةـ وـاـكـيـدـةـ نـحـوـ نـفـىـ الـاـنـسـانـ وـالـحـيـاـةـ ذاتـهـا .

وـحينـ تـعـرـفـ «ـهـارـدىـ» عـلـىـ هـذـهـ الجـرـثـومـةـ الخـطـرـةـ الثـاـوـيـةـ فـعـمـ هـذـهـ الحـضـارـةـ — وـأـعـنـىـ بـهـاـ اـنـتـقـارـ هـذـهـ الحـضـارـةـ إـلـىـ الـاـیـمـانـ بـقـيـمـةـ اـیـجـابـيـةـ رـاسـخـةـ سـوـاءـ كـانـتـ فـىـ السـمـاءـ اـمـ فـىـ الـاـرـضـ — مـنـذـ مـائـةـ عـامـ وـاـكـثـرـ ، كـانـتـ مـاـتـزـالـ فـىـ اوـجـ صـمـودـهـاـ ، وـلـمـ يـكـنـ اـحـدـ لـيـتـصـورـ اـبـدـاـ انـ الـاـيـامـ سـوـفـ تـقـودـهـاـ اـقـتـيـادـاـ لـلـاـسـفـارـ عـنـ حـقـيقـتـهـاـ الـخـبـيـثـةـ ، هـذـهـ الـحـقـيقـةـ الـمـرـعـبـةـ التـىـ عـاـيـنـهـاـ «ـبـولـانـسـكـىـ»ـ جـيـداـ بـعـدـ اـثـبـتـ هـذـهـ الحـضـارـةـ فـتـبـلـهـاـ وـعـجزـهـاـ مـنـ حلـ مشـكـلـةـ الـاـنـسـانـ فـىـ الـكـونـ ، بـلـ وـبـعـدـ اـنـ سـاـهـمـتـ بـنـصـيبـ وـافـرـ فـتـعـقـيدـ وـتـعـمـيقـ هـذـهـ الـازـمـةـ ، وـفـيـ تـكـرـيـسـ اـحـسـاسـ الـاـنـسـانـ بـالـغـرـبـةـ وـبـالـانـفـصالـ فـعـالـهـ ، بـكـلـ طـاقـهـاـ عـلـىـ القـتـلـ وـالتـدـمـيرـ مـادـيـاـ وـمـعـنـوـيـاـ ، وـبـكـلـ عـنـنـهـاـ وـجـنـونـهـاـ الـذـىـ لـاـ يـقـفـ اـبـدـاـ عـنـ دـدـ . وـلـقـدـ بـرـهـنـتـ الـاـيـامـ اـنـ هـذـهـ الحـضـارـةـ الـرـهـيـةـ لـمـ تـحـلـ مـنـشـكـلـاتـ وـازـمـاتـ الـاـنـسـانـيـةـ قـدـرـ مـاـ خـلـقـتـ مـنـهـاـ .

ولـلـعـلـ هـىـ النـقـطـةـ التـىـ التـقـىـ عـنـدـهـاـ «ـبـولـانـسـكـىـ»ـ بـ «ـهـارـدىـ»ـ وـهـىـ ذاتـهـاـ الـحـقـيقـةـ التـىـ لـابـدـ وـانـ يـلتـقـىـ عـلـيـهـاـ كـافـيـةـ فـنـانـيـ وـمـنـكـرـىـ الـفـرـبـ المـبـدـعـينـ ، حـيـنـ يـصـدـقـونـ مـعـ اـنـفـسـهـمـ وـمـعـ اـبـدـاعـهـمـ .

اماـ الـبعـضـ الـاـخـرـ مـنـ مـسـبـبـاتـ هـذـهـ الرـؤـيـةـ فـيـمـكـنـاـ انـ نـصـفـهـاـ بـاـنـهـاـ مـسـبـبـاتـ ذاتـيـةـ ، هـىـ نـتـاجـ خـبـراتـ «ـبـولـانـسـكـىـ»ـ الـحـيـاتـيـةـ وـالـرـوحـيـةـ وـمـثـلـاتـ هـذـهـ خـبـراتـ فـوـقـ حـيـاتـهـ الـيـوـمـيـ وـمـاـ مـرـبـهـ مـنـ اـحـدـاـتـ جـسـامـ . وـهـىـ عـلـىـ اـيـةـ حالـ تـبـتـمـدـ كـثـيرـاـ عـنـ قـرـيـنـتـهـ الـمـوـضـوعـيـةـ ، وـلـاـ تـرـيـدـ عـنـ كـوـنـهـاـ اـنـتـقـالـ مـنـ التـعـيـمـ وـالتـجـرـيدـ فـيـ المـقـولـةـ السـابـقـةـ إـلـىـ التـخـصـيـصـ وـالتـعـيـنـ فـيـ هـذـهـ الـمـتـوـلـةـ . فـ «ـبـولـانـسـكـىـ»ـ لـاـ يـنـسـىـ اـبـدـاـ العـذـابـ الـبـشـعـ الـذـىـ لـاقـاهـ اـهـلـهـ فـيـ مـعـقـلـاتـ النـازـىـ وـلـامـوتـ وـالـدـيـهـ عـلـىـ يـدـ زـيـانـيـةـ «ـالـجـسـتابـيـوـ»ـ . كـماـ اـنـهـ لـمـ يـسـتـطـعـ لـحـظـةـ اـنـ يـتـخلـصـ مـنـ الرـعـبـ الـذـىـ عـصـفـ بـحـيـاتـهـ بـسـبـبـ حـادـثـ الـاـفـتـيـالـ الـبـشـعـ الـذـىـ كـانـتـ قـدـ تـعـرـضـتـ لـهـ زـوـجـتـهـ الـمـثـلـةـ الـاـمـرـيـكـيـةـ «ـشـارـوـنـ تـيـتـ»ـ — وـمـنـ الـعـجـيبـ اـنـهـاـ هـىـ التـىـ كـانـتـ قـدـ اـشـتـرـتـ حقـ تحـوـيلـ روـاـيـةـ «ـتـسـ»ـ الـىـ فـيـلـمـ سـيـنـمـائـيـ تـقـومـ بـسـدـورـ الـبـطـولـةـ فـيـهـ — وـهـىـ حـاـلـ فـيـ

شهرها الاخير ، فلى يد بعض الشباب المبiven من اتباع «المتبشون» .. ماذا ما اضفنا الى هذا كله تلك المحاولات المكيرة لقطبهه فنياً ومعنىـا في الولايات المتحدة ، والتي بلغت مداها في محاولة ادانته بتوجيهه تهمة اغواء القاصرات له ، مما دفعه الى الهرب من امريكا والعودة من جديد الى فرنسا التي عاش فيها معظم سني حياته ، لامكـنا ان نفهم العملة وراء هذا المزاج المتـبـضـ ، ولاستطـعا ان نرصد الاسباب وراء اطلاق هذه الصرخة الرهيبة في فيلم «تس» ، الذي اعتبره هو ذاته البداية الحقيقة لـنهـ السينمائـ الخاص .

وـاـذا اـنـقـلـناـ الىـ تـقيـيـمـ ذـلـكـ الشـرـيطـ عـلـىـ هـمـيدـ آـخـرـ فـيـ المـحتـوىـ الفـكـرـىـ ، وـنـعـنـ بـهـ التـقاـولـ الفـنـىـ ، فـسـوـفـ نـجـدـ انـ هـذـاـ العـمـلـ السـيـنـمـائـىـ لاـيـقـلـ روـعـةـ اوـ اـحـكـاماـ عنـ النـصـ الروـانـىـ المـلـخـوذـ عـنـهـ . وـسـرـ المـظـمـمةـ فـذـلـكـ الفـيلـمـ يـأـتـىـ مـنـ بـسـاطـتـهـ الشـدـيـدةـ ، مـنـ تـلـقـائـتـهـ وـعـذـوبـتـهـ التـىـ تـبـلـغـ حدـ الروـحـانـيـةـ . انـ الفـيلـمـ يـعـزـفـ عـلـىـ اوـتـارـ خـاصـةـ شـدـيـدةـ الرـهـانـةـ وـالـحـسـاسـيـةـ دـاخـلـ النـفـسـ البـشـرـىـ . وـقـدـ نـجـحـ المـخـرـجـ فـيـ حـشـدـ كـلـ اـمـكـانـيـاتـهـ الفـنـيـةـ وـتـوـظـيفـنـهاـ جـيـداـ لـتـوجـهـ مـباـشرـةـ نـحـوـ القـلـبـ مـنـ المـشـكـلةـ التـىـ يـسـتـشـعـرـهـ اـنـسـانـ الـيـوـمـ فـيـ عـالـيـهـ ، الذـاتـيـ وـالـمـوـضـوعـيـ . وـعـنـ هـذـاـ يـقـولـ المـخـرـجـ (ـانـ الفـيلـمـ يـتـجـهـ إـلـىـ القـلـبـ رـأـساـ . يـرـيدـ أـنـ يـهـزـ الجـمـهـورـ مـنـ الـاعـماـقـ . انـ عـالـمـنـاـ مـجـنـونـ وـغـيـرـ مـقـولـ إـلـىـ أـبـعـدـ الـحـدـودـ لـذـلـكـ مـاـنـنـاـ فـيـ حاجـةـ إـلـىـ الـعـودـةـ إـلـىـ الـعـواـطـ الـبـدـائـيـةـ وـالـأـولـيـةـ فـيـ حـيـاةـ اـنـسـانـ .. اـنـتـ اـكـونـ سـعـيدـاـ لـوـ عـرـفـتـ اـنـ الفـيلـمـ جـمـلـ الجـمـهـورـ يـبـكـىـ)ـ .

وـمـنـ الـأـمـورـ الـمـيـزةـ لـلـفـيلـمـ ذـلـكـ الـحـسـ الـفـنـائـىـ الـحـزـينـ الـذـىـ نـلـمـىـ فـيـ عـلـاقـةـ اـنـسـانـ بـالـطـبـيـعـةـ مـنـ حـولـهـ . انـ كـلـ مشـاهـدـ الفـيلـمـ – الـذـىـ يـمـتدـ عـلـىـ مـدـىـ اـكـثـرـ مـنـ سـاعـتينـ وـنـصـ – تـرـكـ عـلـىـ عـقـمـ الـصـلـةـ بـيـنـ اـنـسـانـ وـبـيـنـ مـظـاـهـرـ الـحـيـاةـ مـنـ حـولـهـ . اـنـهـ لـيـسـ صـلـةـ نـفـسـيـةـ اوـ اـسـتـلـابـيـةـ ، وـانـمـاـ هـىـ صـلـةـ جـمـلـيـةـ بـالـاسـاسـ . فـالـطـبـيـعـةـ تـبـلـغـ اوـجـ اـكـتمـالـهـ بـالـانـسـانـ فـيـهاـ ، اـمـاـ اـنـسـانـ فـلاـ يـدـركـ عـقـمـ شـاعـريـتـهـ وـفـنـائـيـتـهـ الاـ فـيـ الطـبـيـعـةـ . كـانـ المشـاهـدـ التـىـ تـصـورـ اـلـشـجـلـ وـالـمـروـجـ وـالـبـحـرـاتـ وـالـابـقـارـ حـيـةـ وـمـتـحـرـكـةـ ، وـالـكـامـيراـ تـرـمـدـ ذـلـكـ كـلـهـ فـيـ حـبـ وـشـلـعـرـيـةـ ، مـمـاـ جـعـلـ مـنـ ذـلـكـ المشـاهـدـ الطـوـلـيـةـ ، الصـامتـةـ اـلـاـ مـنـ الـموـسـيـقـيـ النـاعـمـةـ الـمـنـسـابـةـ فـيـ الـخـلـفـيـةـ ، فـيـضاـ مـنـ الـعـذـوبـيـةـ وـالـنـورـ الـذـىـ يـتـنـفـقـ فـيـ هـنـوـءـ وـاـسـتـرـارـيـةـ نـاجـحاـ فـيـ نـقـلـ الـجـوـ الـعـامـ مـنـ المشـاعـرـ وـالـافـكارـ الـتـىـ تـدـورـ حـولـهـ الـاـحـدـاتـ إـلـىـ قـلـبـ المشـاهـدـ مـباـشرـةـ .

اماـ الـاـمـرـ الـاـكـثـرـ اـثـارـةـ لـاـنـتـبـاهـ وـحـسـاسـيـةـ المشـاهـدـ فـنـدـ كـانـ ذـلـكـ الدـورـ الصـعبـ الـذـىـ لـعـبـتـهـ المـثـلـةـ الشـلـبـةـ الفـذـةـ «ـاـنـاستـاسـياـ كـيـنـسـكـىـ»ـ . اـنـ مـاـ يـبـهـرـ المشـاهـدـ فـيـ هـذـهـ الـاـلـمانـيـةـ الـمـوـهـوبـةـ لـيـسـ مـجـرـدـ جـمـالـهـ النـاعـمـ الـاـخـاذـ وـمـنـاسـبةـ

ذلك تماماً لشخصية «تس» كما ارادها كل من «هاردي» و «بولانسكي» ، وانما ايضاً تعبيرها عن تلك المشاعر المركبة بكل هذه المقدرة التي تمجز عن الاتيان بها سوى مثلثة ناضجة وشخصية انسانية بالفقة الحساسية في نفس الوقت . بوجهها الشاحب الجميل والعينين اللامعتين القلقتين . بالصوت الخافت الوجل والصمت العميق الذي يقع على نبع الحزن في الكون . بكمال التناغم مع الطبيعة ، وتمام الاستفرار في حركة الوجود اللاهنة الحزينة .

لقد استطاع «بولانسكي» في هذا الشريط أن يقدم لنا سينيوفونية حزينة - أو ربما قداساً - وجدت طريقها الى القلب رأساً ، وهزتنا من الاعماق ، في محاولة لا يقاظنا على تلك الحقيقة المرعبة التي عاينها جيداً وهي ، ان العالم يتوجه بخطى سريعة نحو الموت ، ما لم نبعث في قلوبنا تلك البراءة الاولى ونعمدها مانونا جيداً للوجود . فهل من يستجيب ؟ .

---

\* هشتي حسن :

طالب بكلية الاعلام قسم الصحافة ، ناقد سينمائي بجريدة الاهالي .

## ما قبل المتابعة

هز الدين نجيب

كعادة الفنانين التشكيليين في مصر : تقوم الدنيا وتقعد من حولهم وهم غارقون في همومهم الشخصية ومشاكل انتاجهم .. وهكذا لاحظنا غيابهم المؤلم بأعمالهم – الا فيما ندر – عن مذابح أشخاصهم الفلسطينيين واللبنانيين، بل حتى عن معاناة الإنسان المصري بشتى أشكال الاختناق والتقطيع . وحتى على مستوى قضيائهم المهنية نجد لهم لا يبالون باتخاذ موقف ازاء الاعتداءات المتواتلة على مصالحهم : ففي الوقت الذي هاج العالم وماج عند محاولة بيع هضبة الاهرام لم يحركوا ساكنا ، وفي الوقت الذي تكشفت ابعاد جريمة اغتصاب متحف محمد محمود خليل وتبييد مقتنياته العالمية حتى وصلت القضية الى مجلس الشعب ، وتتأكد الجميع من زيف التقرير الرسمي الذي القى بهذا الشان ، وعلق عليه بالسخرية الكتاب وأصحاب الفكر ، ظل الفنانون صامتين يراقبون ما يجري وكأنه في بلد آخر . وفي الوقت الذي كشفت جريدة الشعب عن محاولات التسلل الثقافي الاجنبي الى وسط الفنانين من خلال اقامته مرسم بالاقصر تنفق عليه اموال امريكية طائلة بطرق مشبوهة واستدرجهم الى الالتحاق به تحت شعار : « انقاد الحركة الفنية في مصر » (!!!) .. وكذلك في الوقت الذي كشفت الجريدة ابعاد الجريمة التي راح ضحيتها عدد من لوحات رواد الفن المصري مثل محمود سعيد ويوسف كامل وراغب عياد بعد ارسالها الى اسرائيل سرا واتلاف العديد منها ، ظلل أصدقاؤنا الفنانون صامتين غير مبالين بما يحدث ، او مشغولين بهموم ارزاقهم وانتاجهم .

ملكية الدكتورة !

فِي الْوَقْتِ نَفْسِهِ تَتَمَكَّنُ ظَاهِرَةُ الشَّلَالِيَّةِ الَّتِي تَسُودُ الْحَيَاةَ الْفَنِيَّةَ مِنْذُ سِنِّيَّاتٍ بَعِيدَةٍ ، وَتَطْفُو عَلَى السُّطُوحِ ظَاهِرَةٌ جَدِيدَةٌ هِيَ « مَلْكَةُ الدَّكَانَةِ » .. مَنْقَدٌ أَصْبَحَ كُلُّ فَنَانٍ يَتَّمَمُ إِلَى هَيْثَةِ التَّدْرِيسِ بِلَهْذِي الْكَلِّيَّاتِ الْفَنِيَّةِ يُشْعِرُ بِالْأَهَانَةِ إِذَا ذَكَرَ اسْمَهُ غَيْرَ مَسْبُوقٍ بِحُرْفِ الدَّالِ .. وَمَنْ كَوَنَ الدَّكَانَةُ طَبِيقَةً جَدِيدَةً مِنْ أَعْيَانِ الْفَنَانِينِ تَذَكَّرُنَا بِحُزْبِ اَصْحَابِ الْمُصلَحَةِ الْحَقِيقِيَّةِ إِيمَامُ أَحْمَدُ لَطَفِيُّ السَّيِّدِ ، وَأَصْبَحَ لَهَا عَالَمٌ خَاصٌ لَا يَخْتَرِقُهُ غَيْرُهُمْ ، وَاسْتَولَتْ تَدْرِيْجِيَا عَلَى الْمَنَاصِبِ الْحَسَاسَةِ فِي الْمُؤْسِسَاتِ الرَّسْمِيَّةِ وَالنَّتَابِيَّةِ ، وَهِيَ تَمَارِسُ نَفْوذَهَا بِشَكْلٍ خَطِيرٍ مِنْ خَلَالِ الْلَّجَانِ الْمُخْتَلَفَةِ وَالْأَجْهَزةِ الْحُكُومِيَّةِ ، وَتَشَكَّلُ أَقْدَارُ التَّابِعَةِ الْعَرِيفَةِ مِنْ الْفَنَانِينِ ( يَبْلُغُونَ ٥٠٠ فَنَانٍ تَقْرِيبًا ) عَبْرِ قَنَواتِ التَّفَرُّغِ وَالْمَعَارِضِ وَالْاِقْتِنَاءِ وَالسَّفَرِ لِلْخَارَجِ وَالتَّمَثِيلِ فِي الْمَحَافَلِ الدُّولِيَّةِ .. إِلَخُ . وَالْقَنَتُ مِنْ حَوْلِهِمْ طَبِيقَةً أُخْرَى مِنَ الطَّفَلِيَّينِ يَلْتَقِطُونَ مُنَاثَ الْمَوَانِدِ الْزَّائِدَةِ عَنْ مَلْكَةِ الدَّكَانَةِ !

المحنة رفون:

وفي مواجهة هذه الظاهرة بزرت في السنوات القليلة الماضية ظاهرة أكثر خطورة : هي ظاهرة «الجاليريهات» أي صلات المعارض الخاصة بالمقلمة في بعض المنازل أو الأحياء الراقية أو المطاعم والفنادق السياحية ، هدفها تسويق أعمال الفنانين وبيعها للنثاث الفنية الجديدة والقديمة في المجتمع ، وللأجانب الوافدين للسياحة أو الاستثمار السريع ! .. وقد لوحظ اختفاء عدد من المع الأسماء في الحركة الفنية عن المشاركة في المعارض العامة التي تقييمها الدولة أو يقيمها الفنانون أنفسهم ، بل لوحظ انقطاعهم عن إقامة معارض جديدة لانتاجهم منذ عدة سنوات . وبالبحث عنهم تبين أن كلا منهم قد (غطس) في احدى هذه الجاليريهات حيث أنهما في انتاج أعمال خاصة تلائم ذوق العادة الجدد . وقد بلغت أسعار المبيعات أرقاما خيالية حيث تحاوز الواحد فيها أحجاما ألف حشنة ، مثل هناك من يطلب عدة آلاف !

على أية حال فهى ظاهرة تتلاعماً تماماً مع التحولات التى سادت المجتمع المصرى في السنوات الأخيرة . لكن ما لم يحدث فى تاريخ الفنان المصرى كما يحدث اليوم : هو قبوله المطلق لكل ما يفرزه المجتمع من عوامل التخلف ، فضلاً عن عزوفه عن التطلع الى التغيير .. لكن الغريب أن بعض الفنانين الذين يدعون التقديمة يداعون بشدة عن هذه الظاهرة ويعدونها ظاهرة صحية ، باعتبارها تساعد الفنان على الاستقلال الاقتصادى والاحتراف الفنى ، وهو ما يفتقده الفنان المصرى طوال تاريخه الحديث . ويزعم

المنظرون لهذا التيار أن أهم أسباب تدهور الحركة الفنية هو اعتهاد الفنان على الدولة مما جعله تابعاً لها ، وإلبداية لابد أن تكون بالاحتراف الفني الذي يمنحه الحرية الاقتصادية والفكرية معاً .. الطريف في الامر أن بعض دعاء هذه النظرية لايجدون غضاضة في الحصول على منحة التفرغ للفن من وزارة الثقافة بمرتبات هزيلة ، وفي حجز قاعات الدولة لاتامة معارضهم ، وان اضطروا مؤخراً الى التخلّى عن قبول هذه « التسهيلات » الشحيدة لأنها لا تفي بمتطلباتهم التي تعوّدوا عليها في أوروبا !

### \* مازق النقابة :

وكانت نقابة الفنانين التشكيليين – حتى وقت قريب – هي الامثل الباقى لجمع شمل الفنانين وتوحيد صفوتهم نحو تحقيق آمالهم وانقادهم من ضياع العزلة او التجارة او الاغتراب . وبمد اربع سنوات من ممارسة النقابة لدورها انعقدت جمعيتها العمومية منذ ستة شهور لانتخاب نقيب جديد ونصف عدد اعضاء مجلسها . وكان الشعار الذى تحرك من تحته المرشحون والناخبون على السواء هو « ضرورة التغيير » ، بعد ان اثبتت النقابة في حقيتها الاولى فشلها في تحقيق برامجها التى التزمت بها : سوء على مستوى احترام مكانة الفنان في المجتمع او على مستوى تحقيق المطالب المهنية والاقتصادية والاجتماعية لاعضائها ، او حتى على مستوى مباغة القوانين المنظمة لعملها والتضاء على التمييز العنصري بين مئات الفنانين المختلفة . ولم يشارك في الجمعية العمومية – رغم تأجيلها لاكتمال العدد – اكثر من ربع اعضاء النقابة ، وغلب الاتجاه المحافظ على الانتخابات كالمعتاد ، حيث عبرت النتائج عن سيادة مملكة الدكتورة والباحثين عن المناسب .

وبالرغم من حماس واخلاص النقيب الجديد صالح رضا لتحقيق الحد الادنى من مطالب النقابة ( المتمثلة في مقر وناد ودليل للفنانين واصدار اللائحة والقوانين المعدلة ) فإنه لم ينجح في العمل بروح الفريق ، لأن مجلس النقابة ما زالت تحكمه التحزبات والشللية واللامسؤولية وتركيز الاختصاصات في ايدي اعضائه دون ايمان بدور فعال لللقاء العريضة من الفنانين . وقد ينجح صالح رضا في الحصول على بعض الفتات من الجهات الرسمية وعلى بعض البريق الاعلامي ، لكن ذلك شيء والعمل النقابي المؤثر الذى يستمد قوته ضفطه على الاجهزه التنفيذية من وحدة الفنانين واستقلال مقرارهم .. شيء آخر !

### \* الصراع على الفرات :

الشيء الوحيد الذى اظهر فيه الفنانون موقفاً ايجابياً خلال الشهور الماضية : هو رفضهم لقرارات لجان المسابقات ، خاصة مسابقتي « المعرض

السنوى العام للفنون التشكيلية » ومسابقة « مهرجان شوقى وحافظ » ، فقد شعروا بعدم موضوعية اللجان ، وكان ابرز مثال على ذلك هو منح الجائزة الاولى في المعرض العام لوكيل الوزارة المشرف على القطاع الذى ينظم المعرض والمسابقة . وضجت الصحف ومكاتب المسؤولين بل ومكاتب التلفارات بشكاوى الفنانين ورفضهم للنتيجة ، ووصل حماس بعض المشتركين في مسابقة شوقى وحافظ الى رفع دعوى قضائية يطعنون فيها في اجراءات المسابقة ونراة هيئة التحكيم . وفي الحقيقة – وبغض النظر عن نتائج المسابقتين – فان غياب اي اسس موضوعية ثابتة لاقامة المسابقات من شروط الاشتراك والتحكيم ، كان لابد أن يفرز هذه الفوضى .. والغريب أن أحدا من ملأوا الدنيا بالصراخ لم يشر الى هذه الحقيقة البسيطة او يدعو الى وضع اسس ثابتة او ميثاق تلتزم به جميع الاطراف ، كما في جميع بلاد الدنيا !

### \* لكن القلب ينبض !

بالرغم من كل ذلك ، فان الصورة ليست بهذا القدر من القتامة ، والدليل أن قاعات المعارض جميعها مشغولة طوال العام بأعمال الفنانين ، سواء كانت تابعة للدولة او للجمعيات الفنية .. ان هذا يعني أن الفنانين – رغم كل شيء – لا يكتفون عن الانتاج .. ليس مما يهمنا كيفية هذا الانتاج او توجهه وتميزه بشخصية محلية او تبعيته لشخصية الغرب ، وليس مما الدوافع وراء هذا الحماس للعرض : اهو حب الظهور او حب البيع او حب التواصل مع الجماهير .. يمكن ان الفاعلية وراء الابداع لم يصبها العطب والضمور ، يمكن ان القلب مازال ينبض .

ومع ذلك : فليس هناك اي نوع من الضمان – مع استمرار هذه الظروف والضغوط الثقيلة – لان يظل القلب نابضا ، او الا يصاب بتنبّط الشرايين . ان دقات القلب العالية يمكن ان تكون دليلاً على مرض وليس دليلاً صحة ، كما يمكن ان تكون نوعاً من « حلوة الروح » قبل ان تقيف ! ..

### \* هل من طريق لخلام ؟

ان الازمة اضخم من ان تعالجها وصفة سحرية عاجلة ، واضخم ايضا من ان تعالجها عبقرية ناقد او مفرد ، بل لابد من ان تشتراك في حلها كل جماعات الفنانين والنقاد والمحتملين .

والتفكير العلمي يدعونا الى ان البداية تكون بعقد حلقة بحث او مؤتمر عام يخطط له مسبقاً تخطيطاً دقيقاً ، بورقة عمل ودراسات تفصيلية لكل

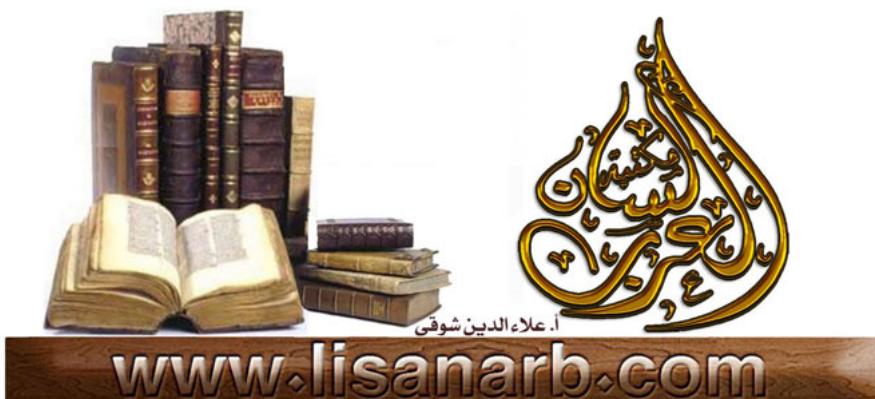
بمشكلات على حدة ، سواء كانت مشكلات خاصة بامتحاب المهن أو بمشكلاتهم مع الاجهزه التنفيذية او بمشكلات التواصل مع الجماهير او بمشكلات الابداع نفسها ، عملا على ضخ المياه الى الادوار العليا من العقل المصرى والابداع المصرى ! .. على ان تطبع هذه الابحاث قبل انتقاد المؤتمن ، الذى يجبان يدعى اليه عدد كبير من الشخصيات العامة والمسئولين التنفيذيين واجهزه الاعلام بما فيها صحف المعارضة ، حتى يوضع كل مسئول امام مسؤولياته الحقيقية ، فلا جدوى من قرارات تتم في غياب المسئولين عن تنفيذها !

والحق أن المرء لا تمتلكه أوهام عن اقتناع المسؤولين والفنانين على السواء بتنفيذ القرارات التي يمكن أن يصدرها اي مؤتمر ، فتاريخ المؤتمرات في مصر يشهد بكثرة القرارات الضخمة التي لم يتحقق منها شيء ! .. لكن أضعف الإيمان هو أن الفنانين لو انفسموا في أعمال مثل هذا المؤتمر ، فمن الممكن ان ينجذبوا الى العمل العام والى موقف الإيجابي ، الذي فقدوه تماماً منذ سنوات بعيدة ، وبدون استعدادتهم له لن يمكنهم ان يتقدموا خطوة في طريق وضعهم موضع الاحترام في المجتمع ، حتى ولو بلغ ابداعهم الفردي أعلى التقييم وحصل على ارقى الجوائز في المحافل الدولية .

يبقى أن أعترف للقارئ أنه حين بدأ كتابة هذا المقال لم أكن أقصد أن يكون هذا موضوعه ، بل كنت أتمنى فقط أن أبدأ مقالاً بمقديمة صغيرة حول ظروف الحركة الفنية ، لانطلق منها الى التعليق على عدد من المعارض الفنية الهمامة التي استهل بها الموسم الفني نشاطه ... فإذا بفول الازمة يتلطفني ، ويبتلع معي معارض الفنانين المضمومة الحق ، ولا يبقى ثمة مساحة – أو حتى طاقة لدى من فرط انهاكى – للكتابة عن اي شيء آخر ..

معذراً للقراء .. وللفنانين .. والى لقاء آخر !!

**عز الدين نجيب**



---

اقرأ في العدد القادم والأعداد القادمة  
لـ ولاء الكتاب والبدع

اسماعيل العادى  
السعيد محمد بدوى  
د. أمينة رشيد  
برتولد بريخت  
كمال رمزي  
سامي السلامونى  
سيد البحراوى  
د. رضوى عاشور  
د. رمسيس عوض  
د. على الراوى  
د. عبد العظيم أنيس  
د. عبد المحسن طه بدر  
د. على عشري زايد  
د. طه وادى  
د. فؤاد مرسى  
د. لطيفة الزيات  
محمد الشربينى  
محمد المخزنجى  
محمد براده  
محمود الوردانى  
محمود درويش  
منه البطرأوى  
وآخرين . . .

**دار المستقبل العربي**

**الثورة العلمية والتكنولوجية والعلم العربي**

**مصطفى طيبه**

٢١٦ صنحة

٢٦٠ قرشاً

**رياح الشرق**

**د. انور عبد الملك**

٢٦٤ صنحة

٣٤٠ قرشاً

**مصر والمسألة القومية**

**صلاح زكى**

١٤٠ صنحة

١٨٠ قرشاً

**المشروع الصهيوني في الفكر والتطبيق**

**مجموعة من الباحثين**

٢٠٢ صنحة

٢١٠ قرشاً

**دار الثقافة الجديدة**

**أصول البيسنا رالأميركي**

**تأليف : تيودور دريفير**

**ترجمة : د. عاصم النسوتى**

٥٩٢ صنحة

٤٧٥ قرشاً

**قصة السوفيت مع مصر**

**حوار اجراء محمد عوده**

**فيليب جلاب**

**سعد كامل**

**ادعه فيليب جلاب**

١٦٤ صنحة

١٤٠ قرشاً

**المسكالات العرقية في افريقيا الاستوائية**

**تأليف : روزا اسماعيلوفنا**

**ترجمة سامي الرذاذ**

٣٩٠ صنحة

مكتبة لسان العرب  
[www.lisanarab.com](http://www.lisanarab.com)

رقم الابداع ٨٣/٦١٧١